ارتسام
(مضامین)
کوثر مظہری

کوثر مظہری کے ادبی آثار

موج ادب (اردو زبان وادب کی تاریخ) 1991

شکستہ پر
(خلیل جبران کے ناول The Broken Wings کا ترجمہ) 1996

عرش و طیبہ (حمد ونعت کا مجموعہ) 1998

آنکھ جو سوچتی ہے (طبع زاد ناول) 1999

جواز و انتخاب
(80 اور بعد کی غزلوں کا انتخاب اور طویل مقدمہ) 2001

جرأت افکار (مضامین کا مجموعہ) 2002

کتاب نما (حامدی کاشمیری پر خصوصی شمارے کی ترتیب) 2002

جدید نظم حالی سے میرا جی تک (تحقیق وتنقید) 2005

فائز دہلوی (مونوگراف، دہلی اردو اکادمی سے شائع) 2008

وحید اختر (مونوگراف، ساہتیہ اکادمی، دہلی سے شائع) 2008

ماضی کا آئندہ (شعری مجموعہ، مظہر پبلی کیشنز، دہلی و پٹنہ) 2008

منٹو شناسی اور شکیل الرحمن
(مقدمہ وترتیب، نرالی دنیا پبلی کیشنز، دہلی) 2009

انتخاب کلام جمیل مظہری (ساہتیہ اکادمی، دہلی) 2010

قرأت اور مکالمہ (مضامین) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 2010

انتخاب کلام جمیل مظہری (ساہتیہ اکادمی، دہلی) 2011

بازدید اور تبصرے (کتب پر مضامین اور تبصرے)
عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی 2013

مظہر جمیل (جمیل مظہری پر لکھے اور پڑھے گئے مضامین)
عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی 2013

شیخ محمد ابراہیم ذوق
(مونوگراف، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی) 2016

اِرتسام

(مضامین)

کوثر مظہری

© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ

IRTISAAM

(Literary Articles)

By : **Kausar Mazhari**
Dept. of Urdu, Jamia Millia Islamia
New Delhi - 25, Mob.: 9818718524

ISBN 978-93-87539-22-8
Year of Ist Edition Dec. 2017
Price : Rs. 400/-

کتاب کا نام	:	ارتسام
مصنف و ناشر	:	کوثر مظہری
اشاعت	:	دسمبر 2017
تعداد	:	500
صفحات	:	464
قیمت	:	400 روپے
کمپوزنگ	:	محمد اکرام
مطبع	:	روشان پرنٹرس، دہلی۔٦

ملنے کے پتے

- مظہر فاؤنڈیشن، چندن بارہ، مشرقی چمپارن، بہار
- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ، بہار
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامع مسجد، دہلی۔ 6
- ہاؤس نمبر 572، گلی نمبر 7، ذاکر نگر، نئی دہلی۔ 25

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3191, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi - 110006 (India)
Ph: 23216162,23214465, Fax:0091-11-2321540
E-mail: info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

مخلص دوست اور
اردو فکشن کی منفرد آواز

خالد جاوید کے نام

- جن کے پہلے ہی ناول 'موت کی کتاب' نے پوری اردو دنیا کو اپنی طرف متوجہ کرلیا۔
- جن کے دوسرے ناول 'نعمت خانہ' نے انسانی جبلت اور اشیاء خورد ونوش کے رشتوں سے ایک نیا ڈسکورس قائم کیا۔
- جن کے ان جملوں نے مجھے دیر تک سوچنے اور زندگی اور رشتوں کی معنویت ومہملیت کی تعبیر وتفسیر کا موقع فراہم کیا:
- خودکشی نے مجھے اُدھر دور گزرتی ہوئی ریل گاڑی کی اداس اور دھواں زدہ سیٹی کی طرف متوجہ کیا۔ 'آؤ ریل سے کٹتے ہیں'
- میرے گناہ ہی وہ جلے ہوئے راکھ تھے جن سے میں نے اپنے جسم کے برتن مانجھے۔
- میرا جوتا ہی میرے ہم زاد کا مسکن ہے۔
- یہ درد آہستہ آہستہ مجھے اپنے دل کی جانب رینگتا ہوا محسوس ہوا، جیسے کوئی کالا سانپ کونے میں دُبکے ہوئے کمزور چوہے کی طرف رینگتا ہے۔ (ماخوذ: 'موت کی کتاب')

فہرست

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

رنگ نثر

رنگ شاعری

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

رنگ فکشن

پیش نامہ

یہ میرے مضامین کا تیسرا مجموعہ ہے۔ پہلا 'جرأت افکار' 2002 میں اور دوسرا 'قرأت و مکالمہ' 2010 میں شائع ہوا تھا۔ 'ارتسام' کے سارے مضامین یا تو سیمینار کے لیے لکھے گئے یا مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوئے۔ چوں کہ مضامین کی نوعیت یک موضوعی نہیں اس لیے اس کے تین حصے بنا دیے گئے ہیں۔ 'رنگِ نثر' کے تحت کچھ ثقہ ادیبوں کی کتب یا مضامین پر میں نے اپنی حقیر آرا پیش کرنے کی جرأت کی ہے۔ ان مضامین میں سے کچھ ایک میں پیش کیے گئے میرے موقف سے قارئین اختلاف بھی کر سکتے ہیں، کیوں کہ ادب فہمی کے دروازے ہمیشہ کھلے رہتے ہیں۔ اس لیے کسی طرح کی ادعائیت کا میں قائل بھی نہیں۔

'رنگِ شاعری' کے تحت محمد افضل کی مشہورِ زمانہ مثنوی 'بکٹ کہانی' سے لے کر فرحت احساس، خورشید اکبر اور عبید الرحمٰن تک کی ایک شعری زنجیر مرتب ہوگئی ہے۔ میں نے یہ بات اس لیے کہی ہے کہ اس درمیان میں کبیر نظیر (نظیر سے تقابل کے سبب کبیر یہاں آئے ہیں)، سودا، راسخ عظیم آبادی، مومن، ظفر، جوہر، فیض، اختر الایمان، ندا فاضلی، ظفر گورکھپوری، وہاب دانش، علی ظہیر، شجاع خاور وغیرہ پر مضامین ہیں۔ اسی حصے میں قصیدے کی صنفی شناخت اور اردو نظم: صنف اور ہیئت کی تعبیر کے حوالے سے بھی مضامین ہیں۔ اصناف ادب پر اگر غور کیا جائے تو اب بھی ایک کہر آلود فضا سی دکھائی دیتی ہے۔ یعنی اس حوالے سے کام کم ہوئے ہیں۔ انگریزی میں Forms اور Genre پر خاصی توجہ کی گئی ہے۔ ایک مضمون طنز و مزاح کے شعری اسالیب پر ہے جس میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ اردو شاعری میں طنز و مزاح کے اسالیب کی شعریات وضع ہو سکے۔ یہ مضمون شاید قارئین کو سوچنے اور اس حوالے سے مباحث کے نئے دروازے وا کرنے کی طرف متوجہ کرے۔ اس حصے کے تین مضامین ٹیگور کے حوالے سے

ہیں۔ ٹیگور کے شعری اسالیب اور فکری ابعاد نے ہندوستانی ادبیات کو بہت متاثر کیا ہے۔ ایک مضمون میں ٹیگور اور اقبال کا تقابل کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے، شاید اس سے کچھ نئے فکری زاویے پیدا ہوں۔

اس کتاب کا تیسرا اور آخری حصہ 'رنگِ فکشن' کے نام سے ہے۔ یہ سب مضامین بھی سمینار اور ادبی کانفرنسوں کے لیے تحریر کیے گئے تھے۔ نئے ناولوں کے موضوعات و اسالیب کے بعد سہیل عظیم آبادی کے ناولٹ 'بے جڑ کے پودے' پر مضمون ہے۔ اس کے بعد انور عظیم، ذکیہ مشہدی، طارق چھتاری، خالد جاوید کے ایک ایک افسانے کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح ذوقی کے ناول 'پوکے مان کی دنیا' کا ایک تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ مضمون اب تک شائع نہیں ہوسکا تھا، کیونکہ یہ مضمون ہی کہیں گم ہوگیا تھا۔ اسی حصے میں منٹو کے افسانے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' پر تحریر کردہ کچھ اہم تنقیدی تحریروں کو پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اردو قارئین سے پُرخلوص گزارش ہے کہ ان نگارشات میں اگر تسامحات و اسقام ہوں تو ان کی نشاندہی کھلے دل سے کر سکتے ہیں۔

— کوثر مظہری

شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ

نئی دہلی۔ 110025

10 دسمبر 2017

'یادگارِ غالب' پر ایک قاری کا نوٹ

خواجہ الطاف حسین حالی— ایک عالم، ایک مصلح، ایک شاعر، ایک نقاد، ایک سوانح نگار۔ یہ پانچوں صفات محض زیب داستاں کے لیے نہیں۔ آپ حالی کو جہاں جس خانے میں چاہیں رکھ کر پرکھیں، آپ کو مایوسی نہیں ہوگی، شرط یہ ہے کہ آپ کی میزان میں کسی ایک طرف پہلے سے ہی خفیہ پاسنگ کا بٹّرہ موجود نہ ہو۔ ان کی تصانیف میں مولود شریف (1864)، تریاق مسموم (پادری عماد الدین کی کتاب ہدایت المسلمین کے جواب میں غالباً 1868 میں تحریر کی گئی)، تاریخ محمدی پر منصفانہ رائے (جو پادری عماد الدین کی کتاب تاریخ محمدی کے جواب میں 1872 میں لکھی گئی) پر غور کریں تو ایک عالم کی شان نظر آتی ہے، 'مقدمہ شعر و شاعری' اور دوسرے مقالات پر غور فرمائیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کا ایک ایسا نقاد محو مکالمہ ہے جس کی نظر میں مشرق و مغرب کے نظریاتِ شعری پوری طرح جلوہ گر ہیں۔ 'مجالس النسا' اور 'مسدس مد و جزر اسلام' کو دیکھیں تو لگتا ہے کہ ایک مصلح قوم ہمارے سامنے کھڑا ہے اور اگر ان کی نظموں اور غزلوں کا مطالعہ کریں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری کی نئی اور تازہ کونپلیں پھوٹ رہی ہیں۔ اسی طرح آپ اگر 'حیاتِ جاوید'، 'یادگارِ غالب' اور 'حیاتِ سعدی' کو اپنے پیش نظر رکھیں تو یہ باور کرنا پڑتا ہے کہ رچے ہوئے اور سادہ مگر خوبصورت اسلوب میں اردو سوانح نگاری کے نمونے پیش کیے جا رہے ہیں۔ تمام تر تفصیلات سے قطع نظر، مجھے یہاں حالی کی تصنیف 'یادگارِ غالب' (اردو) کا مطالعہ اپنے فہم و ادراک کی روشنی میں پیش کرنا ہے۔

'یادگارِ غالب' حالی کی ایک ایسی تصنیف ہے جو ہمیں غالب کی شخصیت اور شاعری، دونوں سے متعارف کراتی ہے۔ حالی نے سرسید کی زندگی کو بھی دیکھا اور سمجھا تھا اور غالب کی زندگی کو بھی۔ ظاہر ہے کہ زندگی کی جزئیات کو جس طرح شرح و بسط کے ساتھ 'حیاتِ جاوید' میں پیش کیا گیا، یادگارِ غالب میں اس کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس میں بھی یادگارِ غالب کا دوسرا حصہ

مرزا کے کلام پر ریویو اور کلام کے انتخاب پر مشتمل ہے۔ اس سے پہلے کے آدھے سے کم حصے میں جگہ جگہ لطیفے، اشعار اور فارسی قطعات بھی ملتے ہیں۔ 41 لطیفے اس حصے میں اور 6 لطیفے بعد والے حصے میں ہیں۔ اس لطیفے کی حقیقت پر آگے گفتگو کی جائے گی۔ آیئے پہلے حالی کی زبانی سنتے ہیں کہ اس 'یادگارِ غالب' کی تصنیف کی غرض و غایت کیا رہی ہے:

''اگر چہ مرزا کی تمام لائف میں کوئی بڑا کام ان کی شاعری اور انشا پردازی کے سوا نظر نہیں آتا مگر صرف اسی ایک کام نے ان کی لائف کو دار الخلافہ کے اخیر دور کا ایک مہتم بالشان واقعہ بنا دیا ہے اور میرا خیال ہے کہ اس ملک میں مرزا پر فارسی نظم و نثر کا خاتمہ ہو گیا؛ اور اردو نظم و نثر پر بھی ان کا کم احسان نہیں؛ اس لیے کبھی کبھی مجھ کو اس بات کا خیال آتا تھا کہ مرزا کی زندگی کے عام حالات جس قدر کہ معتبر ذریعوں سے معلوم ہو سکیں اور ان کی شاعری و انشا پردازی کے متعلق جو امور کہ احاطہ بیان میں آسکیں اور ابنائے زماں کی فہم سے بالاتر نہ ہوں؛ ان کو اپنے سلیقے کے موافق قلم بند کروں۔'' (یادگارِ غالب از حالی، ص 3)

اس اقتباس کے آخر کے دو فقرے غور طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ: جو امور کہ احاطہ تحریر میں آسکیں اور ابنائے زماں کی فہم سے بالاتر نہ ہوں۔ دوسرا فقرہ: ان کو اپنے سلیقے کے موافق قلم بند کروں۔ پہلا فقرہ حالی کے خلوص نیت کو واضح کرتا ہے کیوں کہ انھیں اس کی فکر بھی ہے کہ ابنائے زماں کی فہم کا خیال بہر حال رکھا جائے، اسی لیے انھوں نے پوری کوشش کی ہے کہ مواد کی پیش کش میں ثقالت اور ژولیدگی پیدا نہ ہو۔ دوسرا فقرہ اس بات کو ہمارے سامنے پوری طرح پیش کرتا ہے کہ حالی نے غالب کے احوال و کوائف کو اپنے سلیقے کے موافق قلم بند کرنے کی کوشش کی ہے۔

اب یہ مطلع صاف ہو جاتا ہے کہ اُن کے نثری اسلوب میں جو شفافیت، ایضاح اور صراحت ہے، وہ اس لیے ہے کہ پڑھنے والوں کو عبارت کی تفہیم میں کسی طرح کا تردد نہ ہو اور اس کے لیے حالی نے اہتمام بھی کیا ہے۔ حالی نے ایک طرح سے کھلے لفظوں میں اس کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ یہ میرا اپنا اسلوب ہے، یہاں کسی دوسرے کے اسلوب کی تلاش سعی محض ہے۔ اپنے سلیقے کے موافق قلم بند کرنے کا مفہوم یہی تو ہو سکتا ہے۔

حالی کا ذہن چوں کہ بہت مرتب ہے، اس لیے انھوں نے غالب کی شخصیت کو سمجھنے کے لیے بھی کچھ اوصاف اپنے پیش نظر رکھے ہیں۔ ساتھ ہی کتاب کی تصنیف کا مقصد بھی بتایا

ہے۔ لکھتے ہیں:

”اصل مقصد اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملکہ کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خدا تعالیٰ نے مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا؛ اور جو کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں، کبھی ظرافت اور بذلہ سنجی کے روپ میں، کبھی عشق بازی اور رند مشربی کے لباس میں اور کبھی تصوف اور حبِ اہلبیت کی صورت میں ظہور کرتا تھا۔ پس جو ذکر ان چاروں باتوں سے علاقہ نہیں رکھتا اس کو کتاب کے موضوع سے خارج سمجھنا چاہیے۔“ (دیباچہ یادگارِ غالب، ص 5)

حالی نے اسی لیے پوری کتاب میں جا بجا مذکورہ بالا اوصاف کو پیش کیا ہے، جو کہ بقول حالی، غالب کی فطرت میں شامل تھے، بلکہ خدا کی طرف سے عطیہ تھے۔ حالی نے انھیں عجیب و غریب ملکہ تصور کیا ہے جو نظم و نثر میں، ظرافت اور بذلہ سنجی میں، عشق بازی اور رند مشربی میں اور کبھی تصوف اور حُبِ اہلبیت کی صورت میں نظر آتا ہے۔ سب تو ٹھیک ہے، لیکن حالی جیسے حزم و احتیاط برتنے والے کے لیے یہاں عشق بازی اور رند مشربی کو بھی خدا کی طرف سے ودیعت کردہ ملکہ شمارہ کرنا گراں گزرتا ہے۔ میرے نزدیک یہ ملکۂ اضافی ہے۔ البتہ بقیہ اوصاف بلاشبہ ان کی فطرت کا حصہ ہو سکتے ہیں، بلکہ اسے تسلیم کر لینے میں کسی طرح کا تامل نہیں ہونا چاہیے۔

مرزا غالب کی زندگی اور شخصیت کو سمجھنے میں 'یادگارِ غالب' پوری طرح ہماری مدد کرتی ہے۔ حالی نے مرزا کی ولادت سے لے کر ان کے خاندانی پس منظر تک کا ذکر کیا ہے۔ مرزا نے فارسی نظم میں اپنے خاندان کی عظمت کا بیان کیا ہے جس کے کچھ اشعار حالی نے یہاں بھی پیش کیے ہیں۔ حالی نے اسی حصے میں غالب کے استاد عبدالصمد کا حوالہ بھی دیا ہے جو کہ کبھی پارسی تھا اور اس وقت اس کا نام ہُرمُز تھا۔ انھوں نے لکھا ہے کہ عبدالصمد آگرے میں بطور سیاح کے آیا تھا اور غالب کے پاس آگرے اور دہلی میں دو برسوں تک رہا۔ حالی نے لکھا ہے کہ غالب کی عمر جب کہ چودہ برس کی تھی، عبدالصمد وارد ہوا اور دو برس ساتھ رہا۔ اسے قلیل مدت بھی گردانا گیا ہے۔ یہ بھی ذکر ہے کہ غالب نے چوں کہ باضابطہ کسی استاد سے تعلیم حاصل نہیں کی تھی، اس لیے اس نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا تھا۔ لیکن پھر یہ بھی ذکر ہے کہ غالب نے عبدالصمد سے کم و بیش فارسی زبان سیکھی تھی اور مرزا نے جا بہ جا اپنی تحریروں میں فخر کیا ہے اور

عبدالصمد کو بلفظ تیمسار کے جو پارسیوں کے یہاں نہایت تعظیم کا لفظ ہے، یاد کیا ہے۔ ایک یہ حوالہ بھی ہے کہ نواب مصطفےٰ خاں کہتے تھے کہ مُلّا عبدالصمد نے کہیں دوسرے ملک سے خط لکھا تھا جس میں یہ فقرہ درج تھا:

اے عزیز چہ کسی؟ کہ باایں ہمہ آزادیہا گاہ گاہ بہ خاطرمی گزری۔" حالی نے ملا عبدالصمد سے مرزا کے اکتساب فیض پر یہ کہہ کر بھی مہر لگا دی ہے کہ:

"جیسا کہ قاطع برہان اور درفش کاویانی دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے اس نے تمام فارسی زبان کے مقدم اصول اور گر اور پارسیوں کے مذہبی خیالات اور اسرار جن کو فارسی زبان کے سمجھنے میں بہت بڑا دخل ہے اور پارسی و سنسکرت کا متحد الاصل ہونا اور اسی قسم کی اور ضروری باتیں مرزا کے دل میں بوجہ اوفیٰ تہہ نشیں کردی تھیں۔" (یادگارِ غالب، ص 15)

حالی نے غالب کی زندگی اور اُن سے متعلق جو بھی کارگزاری اور اعمال ہو سکتے تھے، ان کا ذکر بڑے ہی خوبصورت انداز میں کیا ہے۔ غالب کی ذہانت و فطانت سے ان کے معاصرین میں سے بہت سوں کو تکلیف بھی پہنچی تھی۔ ان کی ذہانت اور حافظے کا ذکر حالی نے کئی مقام پر کیا ہے۔ ان کے طرزِ مطالعہ پر روشنی ڈالتے ہوئے حالی لکھتے ہیں:

"جس طرح مرزا نے تمام عمر رہنے کے لیے مکان نہیں خریدا اُسی طرح مطالعے کے لیے بھی باوجودیکہ ساری عمر تصنیف کے شغل میں گزری کبھی کوئی کتاب نہیں خریدی۔ اِلّا ماشاء اللہ۔" (یادگارِ غالب، ص 17)

حافظہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"ہمیشہ کرائے کی کتابیں منگوا لیتے تھے اور ان کو دیکھ کر واپس بھیج دیتے تھے۔ مگر جو لطیف یا کام کی بات کتاب میں نظر پڑ جاتی تھی ان کے دل پر نقش ہو جاتی تھی۔ کلکتے میں جن لوگوں نے ان کے کلام پر اعتراض کیے تھے، اور جن کے جواب میں مرزا نے مثنوی بادِ مخالف لکھی تھی؛ ان کو مثنوی کے علاوہ ایک ایک اعتراض کے جواب میں دس دس بارہ بارہ سندیں اساتذہ کے کلام سے لکھ کر علیحدہ بھیجی تھیں۔" (یادگارِ غالب، ص 58)

اسی طرح حالی نے 'برہانِ قاطع' کے جواب میں 'قاطع برہان' کے لکھے جانے کا ذکر

تفصیل سے کیا ہے۔ 'دستنبو' مکمل ہونے کے بعد مرزا نے تنہائی میں کتاب کا مطالعہ شروع کیا اور پھر اس کا جواب لکھ دیا۔ حالی نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ان کے پاس کوئی کتاب نہیں تھی اور لغت کی غلطیوں کو اپنی یادداشت کی بنیاد پر درست کیا تھا۔ انھوں نے چند الفاظ کے حوالے بھی پیش کیے ہیں۔ حالی محض مرزا کی اندھی عقیدت میں سب کچھ نہیں لکھتے، بلکہ ان کی کوشش ہوتی ہے کہ داخلی شہادتیں یا پھر معیاری کتب یا مصنفوں سے ثبوت بھی فراہم کردیں۔ یہاں بھی انھوں نے ایران کے مشہور مصنف رضا علی خاں ہدایت کے فارسی لغت 'فرہنگِ ناصری' کا حوالہ دیا ہے۔ یہ فرہنگ مرزا کے انتقال کے چار برس بعد لکھی گئی اور بقول حالی یہ کتاب دس بارہ برس بعد ہندوستان آئی۔ حالی لکھتے ہیں:

> ''اس نے اپنی فرہنگ کے شروع میں ایک باب فرہنگِ جہانگیری، فرہنگ رشیدی اور برہان قاطع تینوں کی غلطیوں اور لغزشوں کے بیان میں منعقد کیا ہے....
> جو اعتراض مرزا نے برہان پر وارد کیے ہیں؛ ان کی بھی جا بہ جا فرہنگ ناصری سے تائید ہوتی ہے۔'' (یادگارِ غالب، ص 42)

حالی فرہنگ ناصری سے بھی چند ثبوت نمونے کے طور پر پیش کیے ہیں بالخصوص ان الفاظ کا ذکر کیا ہے جن پر مرزا نے بھی اعتراض کیے تھے۔ حالی کی سب سے بڑی خوبی جو مجھے نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ کسی بات کو معلق نہیں چھوڑ دیتے۔ ان کی کوشش ہوتی ہے کہ جب کوئی بات کہی جائے تو اس ضمن میں ثبوت اور حوالے بھی پیش کردیے جائیں۔ اس طرح 'برہان قاطع' کے جواب میں لکھی جانے والی کتاب 'قاطع برہان' پر بحث و تمحیص کے بعد وہ یہ لکھتے ہیں کہ اگر انصاف سے دیکھا جائے تو قاطع برہان کے دیکھنے سے مرزا کی سلامتی طبع اور ذوق صحیح کا کافی ثبوت ملتا ہے۔ (یادگارِ غالب، ص 43)

مرزا کی اس سوانح عمری میں تقریباً نو صفحات پر حالی نے برہان قاطع اور قاطع برہان سے متعلق بحث کا سلسلہ دراز رکھا ہے، کیوں کہ یہ ایک ایسا علمی محاذ تھا جس کی پوری تصویر کشی لازمی تھی۔ مرزا کی تصنیف **'قاطع برہان'** کے خلاف بھی کئی کتابیں اور رسالے شائع ہوئے، یہاں تک کہ گالیوں سے بھرے ہوئے گمنام خطوط بھی مرزا کو بھیجے گئے۔ حالی نے ان سب جہتوں کو نہایت ہی متانت اور دلالت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ مطلع صاف ہوجائے۔

برہان قاطع والے قضیے کے بعد حالی نے اپنے حوالے سے ایک واقعہ کا ذکر کیا ہے۔ حالی

نے لکھا ہے کہ وہ نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ کے ہمراہ غالب سے ملنے گئے۔ اس زمانے میں ثقل سماعت کے سبب غالب سے گفتگو تحریری طور پر ہوا کرتی تھی۔ حالی نے ایک کاغذ پر لکھ کر غالب کو نماز کی تلقین کی۔ حالی نے اس پر بہت زیادہ شرمندگی کا اظہار کیا ہے۔ اپنی تحریر کو لغو بھی کہا ہے۔ حالی خواہ کیسے ہی شریف النفس اور حلیم الطبع ہوں، لیکن ایسے معاملے میں جہاں تک میں سمجھتا ہوں نہ کسی طرح کی شرمندگی کی ضرورت تھی اور نہ اپنی کسی ایسی تحریر کو لغو ہی تصور کرنا چاہیے تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

- ایک روز مجھ سے ایک ایسی غلطی ہوگئی جس کے تصور سے مجھ کو ہمیشہ نہایت شرمندگی ہوتی ہے۔
- ایک روز مرزا کی بزرگی، استادی اور کبر سنی کے ادب اور تعظیم کو بالائے طاق رکھ کر خشک مغز واعظوں کی طرح ان کو نصیحت کرنی شروع کی۔ نماز پنجگانہ کی فرضیت اور تاکید پر ایک لمبا چوڑا لکچر لکھ کر ان کے سامنے پیش کیا۔
- مرزا صاحب نے میری لغو تحریر کو دیکھ کر جو کچھ فرمایا وہ سننے کے لائق ہے۔

حالی لکھتے ہیں کہ مرزا نے جو کچھ کہا وہ دل چسپی سے خالی نہیں بلکہ اس میں ایمان و ایقان کی جھلک بھی موجود ہے:

> ''ساری عمر فسق و فجور میں گزری: نہ کبھی نماز پڑھی نہ روزہ رکھا، نہ کوئی نیک کام کیا۔ زندگی کے چند انفاس باقی رہ گئے ہیں؛ اب اگر چند روز بیٹھ کر، یا ایماو اشارے سے نماز پڑھی؛ تو اس سے ساری عمر کے گناہوں کی تلافی کیوں کر ہو سکے گی؟ میں تو اس قابل ہوں کہ جب مروں، میرے عزیز اور دوست میرا مونھ کالا کریں اور میرے پاؤں میں رتی باندھ کر شہر کے تمام گلی کوچوں اور بازاروں میں تشہیر کریں اور پھر شہر سے باہر لے جا کر کتوں اور چیلوں اور کووں کے کھانے کو (اگر وہ ایسی چیز کھانا گوارا کریں) چھوڑ آئیں۔ اگرچہ میرے گناہ ایسے ہی ہیں کہ میرے ساتھ اس سے بھی بدتر سلوک کیا جائے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ میں موحد ہوں۔ ہمیشہ تنہائی اور سکوت کے عالم میں یہ کلمات میری زبان پر جاری رہتے ہیں: لاالٰہ الا اللّٰہ لا موجود الا اللّٰہ، لا مؤثر فی الوجود الا اللّٰہ۔ (غالب، ص 48)

حالی نے اس کی بھی تفصیل لکھی ہے کہ اس واقعے کے دوسرے ہی روز غالب نے ایک فارسی غزل لکھ کر ان کے پاس بھیجی جس میں اس مذکورہ واقعے کی طرح اشارہ ملتا ہے۔ تیرہ (13) اشعار کی اس غزل سے دو شعر سنیے:

کساں کہ دعویِ نیکی ہمی کنند، مرا اگر نہ نیک شمارند، بد چرا گویند؟
طمع مدار کہ یابی خطابِ مولانا بس است ہمچو توئی را کہ پارسا گویند

(یادگارِ غالب، ص50)

غالب کی اس غزل کے جواب میں حالی نے اُنیس (19) اشعار کا قطعہ لکھا۔ اس قطعے میں حالی نے غالب کے شعری اور فکری کمالات کا دل کھول کر ذکر کیا ہے۔ اس قطعے سے چار اشعار ملاحظہ کر لیجیے:

چہ نغمہ ہا کہ بہ قانونِ ذوق سنجیدی چہ بذلہ ہا کہ باندازِ دل ربا گفتی
ہر آنچہ گفتۂ اندر جواب عرض نیاز خطا بود کہ بگیرم اگر خطا گفتی
عجب کہ قاعدہ دانِ نیاز مندی را سفیہ و معجب و خود بین و خود نما گفتی
ولیک شرط ادب نیست، برتو خُردہ گرفت ہر آنچہ در حقِ من گفتۂ بجا گُفتی

(یادگارِ غالب، ص50)

اس زمانے میں حالی نواب شیفتہ کے ہاں مقیم تھے۔ غالب نے ایک قطعہ شیفتہ کو بھی لکھ بھیجا۔ یہ قطعہ صرف چار اشعار پر مشتمل ہے، مگر اس میں طنز ہی طنز ہے۔ دو شعر سنیے:

دوبارہ عمر دہندم اگر بہ فرضِ محال براں سرم کہ دراں عمر این دوکار کنم
یکے ادائے عباداتِ عمرِ پیشینہ دِگر بہ پیش گہہِ حالی، اعتذار کُنم

حالی نے اس قطعہ کا بھی جواب لکھا جو نو (9) اشعار پر مشتمل ہے۔ اس میں حالی نے مرزا غالب سے اپنے رشتہ پر فخر کا اظہار کیا ہے اور یہ کہا ہے کہ جو بھی شکایت تھی وہ پُر خلوص دوستی کے تقاضے پر مبنی تھی:

شکایتے تو تواں گفت عینِ اخلاصش گرم تو دوست شماری، ہزار بار کنم
چو شکوہ جز بہ تقاضائے دوستی نبود ز غیر شکر و شکایت ز دوستدار کنم
خوش آں کہ سازکنم از تو شکوۂ بیجا تو اعتذار کنی و من افتخار کنم

(یادگارِ غالب، ص62)

بہر حال 'یادگارِ غالب' کے اس حصے میں حالی نے غالب کے ایک اہم میلانِ طبع کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اگر حالی اس حصے کو یا کم از کم شعری حصے کو حذف کر دیتے تو ہرج کیا تھا؟ لیکن غور طلب امر یہ ہے کہ اس مناظرانہ شاعری میں غالب کی موضوعی فکر (Subjective thought) پر روشنی پڑتی ہے اور اس موضوعی فکر سے غالب کی شخصیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے جو کہ سوانح نگاری کے لیے ضروری ہے اور یہ بھی کہ حالی اس اہم قضیے کو تشنہ چھوڑنا نہیں چاہتے تھے۔

حالی نے اس حصے کے بعد مرزا کی فارسی اور عربی کی استعداد، عروض، علم نجوم اور تصوف سے ان کی گہری دل چسپی اور واقفیت کا ذکر کیا ہے۔ تصوف کے حوالے سے حالی لکھتے ہیں کہ ''سچ پوچھیے تو انھیں متصوفانہ خیالات نے مرزا کو نہ صرف اپنے ہم عصروں میں بلکہ بارہویں اور تیرہویں صدی کے تمام شعرا میں ممتاز بنا دیا تھا (یادگارِ غالب، ص 54) مرزا خوشخط اور تیز دست تھے یعنی خوش خط بھی تھے اور بہت تیز لکھتے تھے۔ مرزا کے خوش اخلاق ہونے اور ان کی دوست داری کا ذکر حالی اس طرح کرتے ہیں:

> ''جو شخص ان سے ایک دفعہ مل آتا تھا اس کو ہمیشہ اُن سے ملنے کا اشتیاق رہتا تھا۔ دوستوں کو دیکھ کر وہ باغ باغ ہوجاتے، اور ان کی خوشی سے خوش اور ان کے غم سے غمگین ہوتے تھے۔ جو خطوط انھوں نے اپنے دوستوں کو لکھے ہیں ان کے ایک ایک حرف سے مہر و محبت و غم خواری و یگانگت ٹپکی پڑتی ہے۔''
>
> (یادگارِ غالب، ص 55)

مرزا حد درجہ حساس واقع ہوئے تھے۔ دوست داری، غمخواری، مروّت، فراخدلی یہ اوصاف ان کی شخصیت کا حصہ تھے۔ بڑی پابندی سے بیماری کے عالم میں بھی دوستوں اور شاگردوں کے خطوط کے جواب لکھتے یا لکھوایا کرتے، کلام پر اصلاح بھی دیا کرتے۔ انسانی دردمندی ان کے اندر کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ حالی نے لکھا ہے کہ ایک بار میسور کے شہزادے کو اپنی کوئی کتاب بھیجی تو شہزادے نے کتاب ملنے کی رسید بھیجی اور کتاب کی قیمت بھی پوچھ لی۔ حساس غالب نے جو جواب دیا، اُسے حالی نے یہاں Quote کیا ہے، ملاحظہ کریں:

> حرف پرسشِ مقدار قیمت چرا بر زبانِ قلم رفت؟ ہنجار نوازش نیاز مندانِ بے نوانہ اینست۔ بے سرمایہ، نہ فرومایہ؛ سخنورم، نہ سوداگر؛ موئینہ پوشم، نہ

کتاب فروش، پذیرندۂ عطایم، نہ گیرندۂ بہا۔ ہر چہ آزادگاں بہ شہزادگاں فرستند
نذرست؛ ہر چہ شہزادگاں بہ آزادگاں بخشند تبرک، بیع و شرا نیست، چوں و چرا
نیست۔ ہر چہ فرستادہ ام ارمغانست، و ہر چہ خواہم فرستاد ارمغاں خواہد بود۔''
(یادگار غالب، ص 56)

حالی نے غالب کا ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ مرزا کے ایک دوست عمائد شہر میں سے تھے،
غدر کے بعد ان کی حالت بگڑ گئی تھی۔ وہ حضرت ہمیشہ مالیدہ یا جامہ دار کا چغہ زیب تن کیا کرتے
تھے۔ حالی لکھتے ہیں:

''ایک روز چھینٹ کا فرغل پہنے ہوئے مرزا سے ملنے کو آئے۔ چھینٹ کا فرغل
ان کے بدن پر دیکھ کر دل بھر آیا۔ ان سے پوچھا کہ یہ چھینٹ آپ نے کہاں
سے لی؟ مجھے اس کی وضع بہت ہی بھلی معلوم ہوتی ہے... انھوں نے کہا یہ فرغل
آج ہی بن کر آیا ہے، اور میں نے اسی وقت اس کو پہنا ہے؛ اگر آپ کو پسند ہے
تو یہی حاضر ہے۔ مرزا نے کہا جی تو یہی چاہتا ہے کہ اسی وقت آپ سے چھین کر
پہن لوں مگر جاڑا شدت سے پڑ رہا ہے آپ یہاں سے مکان تک کیا پہن کر
جائیں گے؟ پھر ادھر اُدھر دیکھ کر کھونٹی پر سے اپنا مالیدہ کا نیا چغہ اتار کر انھیں پہنا
دیا اور اس خوبصورتی کے ساتھ وہ چغہ ان کی نذر کیا۔'' (یادگار غالب، ص 58)

آپ نے غور کیا ہوگا کہ حالی اپنے ممدوح مرزا غالب کی شخصیت کو مستحکم کرنے کے لیے
کیسی کیسی مثالیں لے کر آتے ہیں۔ اس کے آگے مرزا کی دردمندی اور کس مپرسی کا بیان ہے
جس کے لیے انھوں نے مرزا ہی کے ایک خط کا اقتباس پیش کیا ہے۔ حالی اس ہنر سے بخوبی
واقف ہیں کہ مرزا کی ذاتی زندگی میں جو مسائل رہے ہیں یا ان کی جو بعض خصلتیں یا بشری
کمزوریاں رہی ہیں، ان پر پردہ ڈالنے کے لیے ایسے واقعات اور ایسے لطیفے بہت کارگر ہوتے
ہیں۔ میں نے دیکھا ہے کہ یادگار غالب (اردو) کے پہلے حصے میں اکتالیس (41) اور دوسرے
حصے میں (6) لطیفے ہیں۔ اول تو مجھے لطیفوں کی اس بھرمار سے الجھن سی ہوئی کہ حالی جیسے حد درجہ
متین اور سنجیدہ شخص کو آخر ان لطیفوں کے سہارے کی ضرورت کیوں آن پڑی؟ لیکن جب غور کیا
تو اندازہ یہ ہوا کہ حالی کے یہ لطیفے غیر ضروری نہیں اور نہ ہی پیوند کاری بلکہ حالی نے ان لطیفوں کو
پوری کتاب کا جزو لاینفک بنا دیا ہے اور یہ سب از خود نہیں ہوا، بلکہ حالی نے یہ کام حکمت عملی

کے تحت کیا ہے۔ ان لطیفوں کا ایک فائدہ یہ بھی ہوا ہے کہ حالی کی سادہ نثر میں ان سے ایک طرح کی رنگینی، تازگی اور جاذبیت کی کیفیت بھی پیدا ہوگئی ہے۔ پھر یہ کہ مرزا کی جیسی شوخ اور بذلہ سنج شخصیت کا تقاضا بھی یہی تھا۔ حالی نے اس کا ذکر کتاب کے دیباچے میں کیا بھی ہے۔ لکھتے ہیں:

"...انھیں حالات کے ضمن میں ان کی خاص خاص نظمیں یا اشعار جو کسی واقعے سے علاقہ رکھتے ہیں، اور ان کے لطائف ونوادر جن سے مرزا کی طبیعت کا اصلی جوہر اور ان کی امیجینیشن کی قوت نہایت واضح طور پر ظاہر ہوتی ہے، اپنے اپنے موقع پر ذکر کیے گئے ہیں۔" (یادگارِ غالب، ص 7)

اگر غالب کے لطیفوں اور شاعری کے نمونوں کو پیش نظر رکھ کر بات کریں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ 'یادگارِ غالب' کی تصنیف میں خود مرزا غالب کا بھی کچھ نہ کچھ رول ضرور ہے۔ یعنی ان کے لطیفوں اور خطوط کے اقتباس کا جگہ جگہ استعمال کیا جانا۔

حالی نے اپنی کتاب میں غالب کی دردمندی اور مروّت کا ذکر کرنے کے بعد ان کی سخن فہمی، حسنِ بیان، ظرافت، خودداری، ان کی خوراک، آموں سے رغبت اور اس کے حوالے سے لطیفے، شغلِ بادہ نوشی اور اس سے متعلق غالب کی بذلہ سنجی اور لطیفے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں اردو کا ایک شعر، فارسی کا ایک شعر اور پھر ایک فارسی رباعی پیش کی گئی ہے۔ آگے بڑھتے ہی، حالی کو احساس ہوتا ہے اور اس لیے شغل بادہ نوشی کے بعد وہ مذہب اسلام سے غالب کی عقیدت اور ان کے مذہب و مسلک کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں؛ تاکہ ایک متوازن تناظر خلق ہوسکے۔ حالی نے آگے چل کر بہادر شاہ کے شیعہ ہونے کی بات کی ہے کہ جب بادشاہ کے شیعہ ہونے کی خبر مشہور ہوئی تو بادشاہ کو بہت رنج ہوا۔ پھر اس کے تدارک کے لیے کچھ رسالے شائع ہوئے اور گلیوں اور بازاروں میں اشتہارات چسپاں کرائے گئے۔ بقول حالی مرزا غالب نے بھی بادشاہ کی فرمائش پر ایک فارسی مثنوی 'دمغ الباطل' کے نام سے لکھی۔ حالی نے لکھا ہے کہ جب یہ مثنوی لکھنؤ پہنچی تو مجتہد العصر نے مرزا سے یہ پوچھا کہ آپ تو خود مذہب شیعہ سے تعلق رکھتے ہیں اور مرزا حیدر شکوہ کی نسبت اس مثنوی میں ایسا اور ایسا لکھا ہے؟ مرزا کا جواب کچھ یوں تھا:

"میں ملازم شاہی ہوں، جو کچھ بادشاہ کا حکم ہوتا ہے اس کی تعمیل کرتا ہوں۔ اس مثنوی کا مضمون بادشاہ اور حکیم احسن اللہ خاں کی طرف سے اور الفاظ میری

طرف سے تصور فرمائے جائیں۔" (یادگارِ غالب، ص 70)

حالی نے مرزا کا دفاع کیا۔ البتہ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ غالب جب اس قدر خوددار اور انا پرست تھے، جیسا کہ ان کی شاعری میں اس کے نمونے ملتے ہیں، تو پھر اس کا جواز کہاں پیدا ہوتا ہے کہ آدمی صرف بادشاہ کے حکم کی تعمیل میں اپنے مذہب و مسلک کے خلاف قلم اٹھائے، مرزا بھلے ہی یہ کیوں نہ کہتے رہیں کہ "اس مثنوی کا مضمون بادشاہ اور حکیم احسن اللہ خاں کی طرف سے اور الفاظ میری طرف سے تصور فرمائے جائیں۔"

حالی نے اسی کی توسیع میں مرزا کی سلامتی طبع کا بھی ذکر کیا ہے اور پھر یہ بھی کہا ہے کہ مرزا کی طبیعت جھوٹی تعریف کی طرف مائل نہیں ہوتی تھی۔ یہاں اقتباس طویل ہوسکتا ہے مگر یہ دیکھنا ضروری ہے کہ غالب کی شخصیت کے اس پہلو کو حالی نے کس خوبصورتی سے پیش کیا ہے؟ ملاحظہ کیجیے:

> "مرزا از راہ عجز و انکسار کہا کرتے تھے کہ قصائد کی تشبیب میں تو میں بھی جہاں عرفی و انوری پہنچتے ہیں اُفتاں وخیزاں پہنچ جاتا ہوں؛ مگر مدح و ستائش میں مجھ سے ان کا ساتھ نہیں دیا جاتا۔ مرزا کا یہ کہنا بالکل صحیح معلوم ہوتا ہے؛ کیوں کہ جو زور ان کی تشبیبوں میں پایا جاتا ہے وہ مدح میں آکر باقی نہیں رہتا۔ مگر ہم اس کو اُن کے نقص شاعری پر محمول نہیں کرتے؛ بلکہ غایت درجے کی سلامتِ ذہن اور استقامت طبع کی دلیل جانتے ہیں۔ جھوٹی اور بے اصل باتوں کو چمکانا اور زمین و آسمان کے قلابے ملانا اور مبالغہ و اغراق کا طوفان اٹھانا فی الحقیقت شاعر کا کمال نہیں ہے؛ بلکہ جس قدر اس کی طبیعت ان باتوں سے ابا کرتی ہے اسی قدر جاننا چاہیے کہ وہ شاعری سے زیادہ مناسبت رکھتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ مرزا کی ساری عمر قصیدہ گوئی اور مدح سرائی میں گزری؛ کیوں کہ ضرورت انسان سے سب کچھ کراتی ہے۔ مگر فی الحقیقت جیسا کہ ہم آگے بیان کریں گے، ان کو بھٹئی کرنے کا طریقہ جیسا کہ چاہیے ویسا نہیں آتا تھا۔" (یادگارِ غالب، ص 71)

حالی نے آخر میں یہ لکھا ہے کہ ان کو بھٹئی کرنے کا طریقہ جیسا کہ چاہیے ویسا نہیں آتا تھا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر مرزا کو بھٹئی کرنے کا طریقہ آتا ہوتا تو حالی کیا اُن کی مدح سرائی کے اشعار کی تعریف کرتے؟ پھر یہ بھی کہ اگر مرزا نے قصیدہ محض ضرورت کے تحت لکھا تو اس اہم وصف خاص یعنی بھٹئی کرنے میں قباحت ہی کیا تھی؟ اگر ان کے مدحیہ اشعار میں زور بیان

نہیں تو اسے حالی مرزا کی غایت درجے کی سلامت ذہن اور استقامت طبع پر محمول کرتے ہیں، یہ نقص شاعری نہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ابھرتا ہے کہ چوں کہ عرفی وانوری کی مدح سرائی میں زور تھا لہٰذا یہ تسلیم کیا جانا چاہیے کہ ان دونوں کو بھٹئی آتی تھی اور یہ بھی کہ دونوں سلامت ذہن اور استقامت طبع سے معرا ومبرا تھے؟ غالب مبالغہ اور اغراق سے دور رہتے ہیں اور زمین و آسمان کے قُلابے ملانے سے پرہیز کرتے ہیں۔ آپ سب جانتے ہیں کہ غالب مبالغے کا بادشاہ ہے، غلو اور اغراق سے ان کی غزلیہ شاعری بھری پڑی ہے۔ پھر جہاں قصیدے میں ان عوامل کی ضرورت ہوتی ہے وہاں غالب کا ذہن سُست روی کا شکار کیوں ہو جاتا ہے؟ اسے تسلیم کر لینا چاہیے کہ یہ غالب کا عجز ہے جس پر حالی خواہ مخواہ پردہ ڈالنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ورنہ تو حالی کو خود بھی پتہ تھا کہ غالب کی فطرت شعری میں کیا کچھ ہے۔ اسی کتاب میں آگے راست گفتاری کے ذیل میں حالی لکھتے ہیں:

> حالاں کہ ایشیائی شاعری جس کی بنیاد جھوٹ اور مبالغے پر رکھی گئی ہے مرزا کی رگ و پے میں سرایت کر گئی تھی باوجود اس کے وہ روایت اور حکایت اور وعدہ وا قرار اور بات چیت میں نہایت راست گفتار اور صادق اللہجہ تھے۔"

(یادگارِ غالب، ص79,80)

لیکن، حالی نے جس خوبی کے ساتھ اور جس تجزیاتی انداز میں اپنی بات رکھی ہے، وہ قارئین کو قائل بھی کر سکتی ہے۔ حالی کی خوبی یہی ہے کہ وہ بڑی آسانی سے جرح بھی کرتے جاتے ہیں اور اپنی نثر کو ٹھوس اور پُر خلوص آرا سے پُر اثر بنا دیتے ہیں۔ حالی نے اپنی نثر میں یہ انداز و اسلوب اپنے خونِ جگر اور خاص علمی میلان سے پیدا کیا ہے۔ آپ ایک دم سے ان کی کسی رائے کو القط نہیں کر سکتے۔ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ جس موضوع پر لکھتے ہیں اس پر بحیثیت ایک قاری کے بھی سوچتے ہیں، اسی لیے قاری کے من میں اٹھنے والے سوال کا جواب بھی کہیں نہ کہیں متن میں پوشیدہ ہوتا ہے۔

یہاں مولوی عبدالحق کا ایک اقتباس پیش کرنا بے جا نہ ہوگا، لکھتے ہیں:

> "ان کی نثر نہایت بچی تلی اور متین ہوتی ہے۔ ان میں ضبط اور اعتدال ایسا ہے جو بڑی مشکل سے نصیب ہوتا ہے اور صرف بڑے بڑے اساتذہ ہی اس پر قادر ہو سکتے ہیں... مولانا حالی اس وقت تک کبھی کچھ نہیں کہتے جب تک کہ انھیں کسی

بات کے کہنے یا خیال کے ظاہر کرنے کی حقیقی ضرورت پیش نہیں آتی اور جو کہتے ہیں ایسی کہ دل میں اتر جائے۔''

(دیباچہ از مولوی عبدالحق، مقالات حالی حصہ اول، انجمن ترقی اردو 1943، دہلی)

مرزا غالب کسی کے شعر پر آسانی سے داد نہیں دیا کرتے تھے۔ لیکن اگر کوئی شعر دل کو چھو جاتا تو دیر تک سنتے رہتے، پڑھتے رہتے اور سر دھنتے رہتے۔ سودا، ذوق، مومن اور داغ کا ایک ایک شعر حالی نے نقل کیا ہے۔ ان شعروں پر مرزا غالب وجد کرتے تھے: اشعار سنیے:

دکھلایئے لے جا کے تجھے حسن کا بازار　　لیکن کوئی خواہاں نہیں واں جنسِ گراں کا

سودا

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے　　مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

مومن

رُخ روشن کے آگے شمع رکھ کر وہ یہ کہتے ہیں　　اُدھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ آتا ہے

داغ

سودا کے شعر کے دوسرے مصرع میں 'جنس گراں' اور حسن کے بازار کی مناسبت سے خواہاں کے بجائے خریدار کا محل تھا۔ داغ کے دوسرے مصرعے میں تعقید لفظی ہے۔ اُدھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ آتا ہے۔ آپ غور کر سکتے ہیں کہ اس کا کردار یا فاعل 'پروانہ' کہاں ہوتا تو بہتر ہوتا۔ البتہ اس تعقید کے باوجود شعر میں برجستگی نے حسن پیدا کر دیا ہے۔ یوں بھی ذاتی پسند کا معاملہ بالکل جداگانہ ہوتا ہے، اسے عمومی قرأت کا حاصل قرار نہیں دیا جا سکتا، خواہ وہ غالب جیسے نابغہ ہی کا پسندیدہ شعر کیوں نہ ہو۔

حالی چوں کہ غالب کی زندگی اور اس کے شب و روز کو رقم کر رہے تھے، لہٰذا ان کی زندگی کے اہم واقعات بھی اسی طرح کے ہیں، یعنی خالص علمی اور شاعری سے متعلق۔ مرزا دوسروں کے کلام کی تقریظ بھی لکھا کرتے تھے۔ چوں کہ مرزا کی اپنی ترجیحات بھی تھیں اور وہ کسی کو ناراض کرنا بھی نہیں چاہتے تھے، لہٰذا حالی نے لکھا ہے کہ تقریظ کا بہت سا حصہ تمہید میں، مصنف کی ذات اور اس کے اخلاق یا پھر دوسری لطیف اور پاکیزہ باتوں کے ذکر میں ختم ہو جاتا تھا، اور

پھر آخر میں کتاب کے حوالے سے چند جملے لکھ دیا کرتے تھے۔ اس لیے کبھی کبھی احباب مرزا سے اس کی شکایت بھی کیا کرتے تھے۔ یہ واقعہ تو سب نے سنا اور پڑھا ہوگا کہ سرسید نے جب ابوالفضل کی 'آئین اکبری' کی تصحیح وتدوین کی تو بہت سے لوگوں نے نثری تقریظیں لکھیں۔ غالب نے بھی منظوم تقریظ لکھی، لیکن چوں کہ اس میں تنقیص کا پہلو تھا، اس لیے سرسید نے اپنی تصحیح کردہ آئین اکبری میں اسے شامل نہیں کیا۔ اس کی وجہ حالی نے یہ بتائی ہے کہ ''چوں کہ مرزا ابوالفضل کی طرزِ تحریر کو پسند نہیں کرتے تھے اور تاریخ کا مذاق جیسا کہ خود انھوں نے اعتراف کیا ہے، بالکل نہ رکھتے تھے اس لیے آئینِ اکبری کی تصحیح کو انھوں نے ایک فضول کام سمجھا۔'' (یادگارِ غالب، ص 76)

یہاں بھی حالی نے یہ لکھ کر کہ غالب کو تاریخ کا مذاق نہیں تھا، اس لیے انھوں نے 'آئین اکبری' کے کام کو لائق اعتنا نہیں سمجھا، غالب کا دفاع کیا ہے۔ حالاں کہ اصل وجہ وہی معلوم ہوتی ہے کہ غالب ابوالفضل کی طرزِ تحریر کو پسند نہیں کرتے تھے۔

یہاں البتہ غور طلب امر یہ ہے کہ سرسید جیسی شخصیت کے کام کو نہ سراہنا اور غالب کا اپنے سچے جذبات کو بے ریا پیش کر دینا، غالب کی حق گوئی اور حق پسندی کو ظاہر کرتا ہے۔ حالی نے ان کی حق پسندی کے حوالے سے دو تین مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ اس کی وضاحت کی گئی ہے کہ وہ دوسروں کی باتوں پر غور وفکر کرتے تھے اور اپنی غلطیاں تسلیم بھی کر لیتے تھے۔ حالی نے غالب کی مثنوی 'درد و داغ' کے ایک مصرعے میں ناطق مکرانی کی اصلاح قبول کی۔ اس طرح ایک فارسی قصیدے کی تشبیب کا یہ شعر ہے:

ہم چناں در تتقِ عیب ثبوتے دارند
بوجودے کہ ندارند زخارج اعیاں

اس میں غالب نے پہلے 'ثبوتے' کی جگہ 'نمودے' لکھا تھا، مولوی فضل حق نے بتایا کہ اعیان ثابتہ کے لیے نمود کا لفظ مناسب نہیں، لہٰذا غالب نے طبع ثانی میں اسے بدل کر ثبوتے کر دیا۔ حالی ان حوالوں کے بعد لکھتے ہیں:

> ''ان باتوں کے بیان کرنے سے مرزا کی لغزشیں خلقت کو دکھانی مقصود نہیں ہیں، بلکہ انصاف اور حق پسندی کی شریف خصلت اور وہ ملکہ جس کے بغیر انسان کبھی ترقی نہیں کر سکتا، مرزا کی ذات میں دکھانا مقصود ہے۔'' (یادگارِ غالب، ص 79)

حالی نے مرزا غالب کی زندگی اور ان کی شعری و نثری نگارشات کا گہرائی سے مشاہدہ و مطالعہ کیا تھا، اس سے قطع نظر کہ حالی کو مرزا سے یک گونہ عقیدت و محبت بھی تھی۔ یوں بھی عمر کے لحاظ سے حالی سے غالب چالیس برس بڑے تھے۔ بلکہ دونوں کی ملاقات اس وقت ہوئی جب مرزا اپنے بڑھاپے میں تھے اور حالی اپنی جوانی میں۔

'یادگارِ غالب' میں حالی نے جہاں حق پسندی اور راست گوئی کا ذکر کیا ہے وہیں مرزا کی خوبی کا ذکر ان لفظوں میں کیا ہے:

> ''مرزا کی اسی راست بازی کا سبب تھا کہ وہ کوئی کام چھپا کر نہیں کرتے تھے۔ جو دل میں تھا وہی زبان پر تھا۔ جو خلوت میں کرتے تھے وہی جلوت میں بھی کرتے تھے۔ بس اگر ان میں کوئی عیب تھا تو وہی تھا جس کو ہر کس و ناکس جانتا تھا؛ مخفی عیبوں سے وہ بالکل پاک تھے۔'' (یادگارِ غالب، ص 81)

حالی نے جس طرح غالب کی شخصیت کے نمایاں پہلوؤں اور بالخصوص مثبت پہلوؤں کو پیش کیا ہے، اسی طرح جگہ جگہ ان کی علمی اور تخلیقی خوبیوں کو بھی نشان زد اور روشن کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کو اپنے عہد میں اپنی ناقدری کا احساس بھی تھا، جس کا ذکر گاہے گاہے مرزا خود بھی کرتے رہے ہیں۔

حالی نے 'مہر نیم روز' سے یہاں ایک فارسی اقتباس نقل کیا ہے۔ اسی طرح جب کوئی سخن فہم مل جاتا تو اس کی تعریف بھی بہت کرتے تھے۔ اسی طرح کے ایک سخن فہم منشی نبی بخش حقیر کا ذکر کیا ہے جن کی سخن فہمی اور سخن سنجی کی شہرت تھی۔ حالی نے اسی حوالے سے منشی ہرگوپال تفتہ کو لکھے گئے غالب کے ایک فارسی خط کا ماحصل پیش کیا ہے جو دلچسپی سے خالی نہیں۔ یہ طویل اقتباس ہے، لیکن یہاں چند منتخب جملے درج کیے جاتے ہیں:

> خدا نے میری بے کسی اور تنہائی پر رحم کیا اور ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جو میرے زخموں کا مرہم اور میرے درد کا درمان اپنے ساتھ لایا۔ میں حیران ہوں کہ اس فرزانہ یگانہ یعنی منشی نبی بخش کو کس درجے کی سخن فہمی اور سخن سنجی عنایت ہوئی ہے! حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہنا جانتا ہوں، مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا، یہ نہیں سمجھا کہ سخن فہمی کیا چیز ہے اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں!'' (یادگارِ غالب، ص 81)

یہاں اگر فارسی متن بھی لکھا جاتا تو بہتر ہوتا۔ پھر یہ کہ حالی نے اسے خط کا 'ماحصل' کہا ہے، اس لیے یہاں اصل متن کا ہونا اور بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ فارسی خط کے اردو ترجمے میں غالب کے اسلوب نگارش کو قائم رکھنے کی پوری کوشش کی گئی ہے۔ لہٰذا حالی کو اس عبارت آرائی اور برجستہ ترجمے کے لیے بھی داد دینی چاہیے۔

'یادگارِ غالب' کے پہلے حصے کے آخری دو چار صفحات میں حالی نے مرثیہ لکھنے کی فرمائش پر عجز کے اظہار، ہجو لکھنے سے انکار، ایک امیر کی شان میں قصیدہ لکھنے کا بیان، خانگی تعلقات، موت کی آرزو، اخیر عمر کی حالت، مرض الموت، تاریخ وفات، جنازے کی نماز، شاگردوں کا ذکر کیا ہے اور بالکل اخیر میں نواب ضیاء الدین محمد خاں سے مرزا کی قربت اور ان کی شان میں لکھے گئے قصیدے کے چند اشعار پیش کیے گئے ہیں۔ نواب محمد مصطفےٰ خاں شیفتہ اور ان کی شان میں بھی لکھے گئے ایک فارسی قصیدے کے چند اشعار درج کیے گئے ہیں۔

آیئے اب 'یادگارِ غالب' کے دوسرے حصے پر ایک نظر ڈالتے ہیں جس میں حالی نے مرزا کے کلام پر ریویو کیا ہے اور چند منتخب اشعار کے معانی و مفاہیم بیان کیے ہیں۔ اگر تنقیدی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو حالی کی اس کوشش کو غالب تنقید کے باب میں اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ حالی نے اس حصے میں غالب کے کچھ فارسی زدہ مشکل اشعار بھی شروع میں پیش کر دیے ہیں تا کہ قارئین کو بلاوجہ تنقید کرنے کا موقع نہ مل جائے۔ یہاں وہ سات اشعار پیش کیے گئے ہیں جو دیوان غالب میں شامل نہیں۔ حالی نے ان شعروں کے طرز بیان کو اردو بول چال کے خلاف کہا ہے اور یہ بھی کہ ان میں پیش کردہ خیالات میں بھی کوئی لطافت نہیں۔ اس کے علاوہ بھی حالی نے لکھا ہے کہ اب بھی اردو دیوان میں ایک ثلث (تہائی) کے قریب ایسے اشعار موجود ہیں جن پر اردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہو سکتا ہے۔ یہاں بھی پانچ اشعار بطور مثال کے درج کیے گئے ہیں۔ آیئے دو شعر متروک کلام سے اور دو متداول دیوان سے ملاحظہ کر لیجیے:

بہ حسرت گاہِ نازِ کشتۂ جاں بخشیِ خوباں خضر کو چشمۂ آبِ بقا سے ترجبیں پایا
موسمِ گل میں مئے گلگوں حلالِ میکشاں عقدِ وصلِ دخترِ رز انگور کا ہر دانہ تھا

شمارِ سُبحہ مرغوبِ بُتِ مشکل پسند آیا تماشائے بیک کف بُردنِ صد دل پسند آیا
شب، خمارِ چشمِ ساقی رستخیز اندازہ تھا تا محیطِ بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

لیکن حالی کا کمال اور ان کی عقیدت اس درجہ کو پہنچی ہوئی تھی کہ اس مشکل پسندی میں بھی خوبی کا پہلو ڈھونڈ نکالا۔ لکھتے ہیں:

''ان اشعار کو مہمل کہو یا بے معنی، مگر اس میں شک نہیں کہ مرزا نے وہ نہایت جانکاہی اور جگر کاوی سے سرانجام کیے ہوں گے۔ جبکہ اپنے معمولی اشعار کاٹتے ہوئے لوگوں کا دل دُکھتا ہے، تو مرزا کا دل اپنے اشعار نظری کرتے ہوئے کیوں نہ دُکھا ہوگا۔'' (یادگارِ غالب، ص 100)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب نے اپنے اس نوع کے اشعار دیوان سے خارج کر کے بڑے ہی حوصلے کا کام کیا۔ حالی نے غالب کے اجتہادی اقدام کا دفاع جگہ جگہ کیا ہے۔ غالب نے شروع میں فارسی کے مصادر، فارسی کے حروفِ ربط اور توابعِ فعل کا استعمال خوب کیا۔ حالی نے لکھا ہے کہ اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر ان میں ایک لفظ بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہو جائے، (یادگارِ غالب، ص 103)۔ ساتھ ہی حالی نے یہ بھی کہا ہے کہ اس میں شک نہیں کہ اس سے ان کی اور جینیلیٹی اور غیر معمولی اُپج کا خاطر خواہ سراغ ملتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''وہ جس عام روش پر اپنے ہم فنوں کو چلتا دیکھتے ہیں اس پر چلنے سے اُن کی طبیعت ابا کرتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جو طریق مسلوک وہ اختیار کریں وہ منزلِ مقصود تک پہنچانے والا نہ ہو؛ مگر یہ ممکن نہیں کہ جب تک وہ دائیں بائیں چل پھر کر طبیعت کی جولانیاں نہ دیکھ لیں اور تھک کر چُور نہ ہو جائیں، عام رہگیروں کی طرح آنکھیں بند کر کے شارعِ عام پر پڑ جائیں۔'' (یادگارِ غالب، ص 104)

حالی نے غالب کی مشکل پسندی اور روشِ عام سے ہٹ کر زندگی اور موت کے حوالے سے بھی یہاں ذکر کیا ہے۔ دو لطیفے بھی پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں اس پر گفتگو بے سود ہے۔ البتہ حالی نے جہاں قوتِ متخیلہ اور قوتِ ممیزہ کا ذکر کیا ہے، جو بامعنی، بحث انگیز اور توجہ طلب ہے۔ لکھتے ہیں:

''بہر حال مرزا ایک مدت کے بعد اپنی بے راہ روی سے خبردار ہوئے اور استقامتِ طبع اور سلامتی ذہن نے ان کو راہِ راست پر ڈالے بغیر نہ چھوڑا۔ گو ان کا ابتدائی کلام جس کو وہ حد سے زیادہ جگر کاوی اور دماغ سوزی سے سرانجام کرتے تھے، مقبول نہ ہوا؛ مگر چوں کہ قوتِ متخیلہ سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس لیے اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہو گئی تھی، جب قوتِ ممیزہ نے اس کی

باگ اپنے قبضے میں لی تو اس نے وہ جوہر نکالے جو کسی کے وہم وگمان میں نہ تھے۔" (یادگار غالب، ص 105)

حالی نے آگے چل کر غالب کے چند منتخب اشعار کی تشریح وتعبیر پیش کی ہے۔ غالب کے چند ایسے اشعار حالی نے منتخب کیے ہیں جن سے ان کے خیالات کا اچھوتا پن ثابت ہوتا ہے۔ اس کی توضیح اور توثیق کے لیے حالی نے چند عنوانات بھی قائم کیے ہیں۔ ان میں موضوعات کے طور پر اخلاق، فطرت انسانی، عاشقانہ، شوخی، شکایت اہل وطن، وفاداری، تصوف جیسے موضوعات کو پیش کرنے والے اشعار کی تشریح وتعبیر پیش کی ہے۔ اس کے علاوہ طرز ادا، استعارہ وکنایہ اور تمثیل کا استعمال، کلام میں پہلوداری، مبتذل تشبیہات سے احتراز غالب کے کلام کی ان خصوصیتوں کا ذکر اشعار کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ غالب نے اشعار میں طرفگی اور نزاکتوں کا ذکر کرتے ہوئے اشعار بھی پیش کیے ہیں۔ غالب کی بہت سی شرحیں لکھی گئی ہیں لیکن حالی نے جو تعبیریں پیش کی ہیں وہ اپنی جگہ اٹل ہیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ تمام شرحوں کے لیے حالی کی مذکورہ شرح نے مشعل راہ کا کام کیا ہے۔

ضروری ہے کہ قوت متخیلہ اور قوت ممیزہ پر ذرا توقف اور غور وفکر کرلیا جائے۔ کیوں کہ حالی کا یہ تنقیدی بلکہ عالمانہ بیان صرف غالب ہی کی شاعری کے لیے نہیں، بلکہ پوری اردو شاعری کے لیے اہمیت کا حامل ہے۔ حالی نے 'یادگار غالب' سے تقریباً پانچ برس پہلے مقدمہ شعر وشاعری میں اس پر اظہار خیال کیا تھا۔ آیئے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "قوت متخیلہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوت ممیزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے، اس کی خلاقی کی مزاحم ہوتی ہے۔ قوت متخیلہ کیسی ہی دلیر اور بلند پرواز ہو جب تک کہ وہ قوت ممیزہ کی محکوم ہے شاعری کو اس سے کچھ نقصان نہیں پہنچتا بلکہ جس قدر اس کی پرواز بلند ہوگی اسی قدر شاعری اعلا درجہ کو پہنچے گی... مگر دوسری صورت میں جبکہ تخیل قوت ممیزہ پر غالب آجائے شاعر کے لیے اس کی پرواز ایسی ہی خطرناک ہے جیسے سوار کے لیے نہایت چالاک گھوڑا جس کے منہ میں لگام نہ ہو۔"
>
> (مقدمہ شعر وشاعری، اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ص 54)

ممیزہ کو موٹے طور پر تمیز کہہ سکتے ہیں۔ خیال کی بلند پروازی کو تکمیل دینے میں اسی قوتِ تمیز

کا کردار ہوتا ہے۔ اگر صرف بلند پروازی آگئی اور پرواز پر کنٹرول جاتا رہا تو ظاہر ہے کہ حشر کچھ بہت اچھا ہونے والا نہیں۔ حالی نے تمام تر مباحث میں یہ ایک ایسی بنیادی بات کہہ دی ہے کہ اس کی اطلاقی صورت میں کسی طرح کا اشتباہ پیدا نہیں ہوتا۔ بلاشبہ غالب کا شروع کا کلام 'قوت متخیلہ' کے دام میں اسیر نظر آتا ہے، لیکن جب معاصرین کی تنقید اور خردہ گیری شروع ہوئی تو غالب نے اپنے کلام پر غور وفکر کرنا شروع کردیا اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے اندر جو قوت ممیزہ Dormant حالت میں تھی، وہ اُبھر کر اوپر آگئی جس سے متخیلہ کو لگام لگا اور پھر ایک اعتدال کی صورت پیدا ہوئی۔ اس قوت متخیلہ کی بے لگام پرواز کو مولوی فضل حق سے مرزا کی راہ ورسم سے بھی لگام لگا۔ حالی نے یہ حوالہ بھی دیا ہے کہ میر تقی میر نے غالب کے لڑکپن کے اشعار سن کر کہا تھا کہ اگر اس لڑکے کو کوئی کامل استاد مل گیا اور اس نے اس کو سیدھے راستے پر ڈال دیا تو لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا۔ (یادگارِ غالب، ص 123)

حالی نے اپنی تنقیدی رائے سے یہ ثابت کرنے کی کامیاب اور منطقی کوشش کی ہے کہ غالب لاجواب شاعر بن کر اُبھرے جیسا کہ میر تقی میر نے پیش گوئی کی تھی۔ حالی نے اس حصے میں غالب کے کم وبیش 67-66 اشعار پیش کرکے ان کی تفہیم وتعبیر پیش کی ہے۔ کبھی شعر کی تشریح، کبھی صرف معنی اور کچھ مفہوم پیش کیا ہے۔ کبھی مختلف خصوصیات کے ذیل میں مثال کے طور پر اشعار پیش کیے گئے ہیں۔ عاشقانہ مضامین، تصوف کے مضامین، شوخی وظرافت کا انداز، توحید، شکوۂ چرخ، انسان کی مجبوری، رندی و زاہدی، رشک و رقابت، یاس و ناامیدی، شکوۂ ناقدری، صبر وقناعت جیسے موضوعات کے ذیل میں حالی نے غالب کے منتخب اشعار پیش کیے ہیں۔ آگے چل کر چھ (6) قطعات اور سات رباعیات بھی ملتی ہیں۔ 'خاتمہ' سے پہلے حالی نے غالب کی نثر اردو پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ حالی کے مطابق (قطعی نہیں بلکہ غالبًا) غالب نے 1850 کے بعد اردو میں خط لکھنا شروع کیا ہوگا۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر ان کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ہے ویسی نظم اردو اور نظم فارسی اور نثر فارسی سے نہیں ہوئی۔ (یادگارِ غالب، ص 156)

حالی نے مرزا کے اردو خطوط کی برجستگی اور سادہ بیانی اور رواں عبارت آرائی کا ذکر خصوصی طور پر کیا ہے۔ جگہ جگہ مثالیں پیش کی ہیں۔ ان کے دیباچوں اور تقریظوں کا ذکر بھی کیا ہے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ جو بے تکلفی اور صفائی مرزا کے اردو خطوں میں پائی جاتی ہے وہ ان

تقریظوں اور دیباچوں میں نہیں ہے۔ خصوصی طور پر حالی نے مفتی میرلال کی کتاب 'سراج المعرفۃ' پر لکھی گئی غالب کی تقریظ کا حوالہ پیش کیا ہے اور بڑی تعریف کی ہے۔ لکھتے ہیں:

"وہ دیباچہ جو انھوں نے مفتی میرلال صاحب کی کتاب 'سراج المعرفۃ' پر لکھا ہے اس میں جس خوبی اور متانت سے تصوف کے اعلا خیالات ظاہر کیے ہیں اس کے لحاظ سے کہا جاسکتا ہے کہ اردو زبان میں تصوف کے اعلا خیالات نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد ایسی عمدہ نثر میں کسی نے لکھے۔" (یادگار غالب، ص 172)

اوپر، اب تک اور یہاں تک 'یادگار غالب' کی قرأت اور اس کی روشنی میں جو بھی گفتگو میں نے کی، اگر مزید بحث و تمحیص اور جزیات نگاری سے کام لیا جائے تو یہ تحریر طویل ہو جائے گی۔ اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ حالی نے اس کتاب میں مرزا غالب کی زندگی اور شخصیت دونوں کو نہایت ہی سہل انداز میں، رواں اور متین لہجے کے ساتھ پیش کیا ہے۔ غالب کی شخصیت کی مناسبت سے 47 لطیفے بھی اپنے اسلوب نگارش میں کھپانے کی کوشش کی ہے۔ یہ لطیفے ان کے اسلوب کو بھی شگفتگی عطا کرتے ہیں اور غالب کی شخصیت کو ابھارنے اور نکھارنے کا کام بھی کرتے ہیں۔ کچھ محققوں نے واقعات اور حقائق نیز سنین اور تاریخوں کے حوالے سے حالی کے تسامحات کا ذکر کیا ہے، میرے خیال سے یہ کام حالی نے محققوں کے لیے چھوڑ دیا ہے تاکہ وہ اپنی پتہ ماری کا کام جاری رکھ سکیں اور حواشی اور فٹ نوٹس سے 'یادگار غالب' کی ضخامت میں اضافہ کر سکیں۔ حالی کو تو غالب کی شخصیت اور آداب زندگی سے مطلب تھا، وہ انھوں نے کر دکھایا۔ اسی طرح حالی نے دوسرے حصے میں غالب کی شعری عظمت بھی ان کے چند اشعار کی روشنی میں ہمارے سامنے پیش کی ہے۔ کچھ نقادوں نے کہا کہ شاعری اور غزل کے حوالے سے حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں جو اصول وضع کیے تھے، 'یادگار غالب' میں غالب کی شعری عظمت واضح کرنے کے لیے ان اصولوں کا اطلاق نہیں کیا۔ حالی سے یہ بے جا توقع کی جاتی ہے۔ اگر **'یادگار غالب'** کو ایک شعر میں دیکھنا ہو تو حالی کے 'مرثیۂ غالب' کا یہ شعر سنیے:

ایک روشن دماغ تھا، نہ رہا
شہر میں اک چراغ تھا، نہ رہا

○

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

فراق کا تصورِ عشق 'من آنم' کے حوالے سے

مراسلہ نگاری میں برجستگی اور بے تکلفی سے ایک طرح کی شان بے نیازی پیدا ہو جاتی ہے۔ سچائیوں کا پُر خلوص بیان کبھی تو دلچسپ لگتا ہے اور کبھی مکتوب نگار کے تئیں جذبات برہمی پیدا ہو جاتے ہیں اور کبھی مکتوب نگار کے ساتھ ساتھ اس کے احباب اور اس کے آس پاس کی دنیائیں بھی سامنے آجاتی ہیں۔ اس کی مثالیں غالب کے خطوط میں بھری پڑی ہیں۔ یوں تو غالب بھی نرگسی تھے لیکن احباب اور اعزا کے چہرے بھی ان کے خطوط میں مل جاتے ہیں جب کہ فراق کے خطوط میں ذات فراق کے علاوہ کچھ نہیں اور اگر بھولے بھٹکے کسی کی شبیہ نظر بھی آئی تو تھوڑی دیر میں ماند پڑ گئی۔ یہ سب اس لیے ہے کہ فراق نے پوری کائنات کو اپنی ذات کے حصار میں لے لیا ہے۔ اس لیے انہیں باہر جھانکنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔

فراق نے گاہے گاہے اپنے دوستوں کو خطوط لکھے مگر ان کے خطوط کا مجموعہ صرف 'من آنم' ہے۔ 'نقوش' کے مدیر محمد طفیل کے خطوط کے جواب میں یہ سارے خطوط لکھے گئے۔ اس میں بھی طفیل صاحب نے قصداً کچھ سوالات قائم کیے تھے تا کہ فراق کی نجی زندگی اور شاعری کے تئیں ان کا نظریہ سامنے آجائے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو من آنم کے خطوط فطری نہیں جن میں اپنی مرضی زیادہ شامل ہوتی ہے۔ خط میں سوال کا جواب دینا انٹرویو کی شکل پیش کرتا ہے۔ ان خطوط میں ان کی شادی اور اس کے بعد کے حالات کے ساتھ ساتھ شاعری کے مزاج، تصور عشق، تصور غم، حسن و عشق کے خارجی اور داخلی پہلو قدیم اور نئی شاعری کی تفریق اور اس کی ضرورت، اسالیب نظم، کلام کے دوبارہ نکھارے جانے اور اسلامی ادب جیسے موضوعات اور جہات سے بحث کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ تقسیم ملک کے خلاف بھی ان کا موقف ان کے ایک خط میں ملتا ہے۔ ہندو دیومالا اور ہندو تہذیبی زندگی کے نقوش پر بحث کی گئی ہے۔ اسلامی ادب پر اظہار خیال کرتے ہوئے نقوش کے صفحات پر اس کی مخالفت کی گئی ہے۔ جرمن شاعر گوئٹے

اور کالی داس کی شکنتلا کا ذکر کئی جگہوں پر ملتا ہے۔

اپنے اس مضمون میں میری کوشش ہوگی کہ ان کے خطوط میں پیش کیے گئے صرف تصور عشق اور جنسیت سے بحث کروں کیونکہ تمام پہلوؤں پر گفتگو کرنے سے خلط مبحث اور طوالت دونوں کا خوف ہے۔ اسلامی ادب پر فراق نے جو رائے پیش کی ہے اس پر گفتگو کرنا اپنا سر اوکھلی میں دینے کے مترادف ہوگا۔ لہٰذا اس کے حوالے سے گوشۂ عافیت کی تلاش ضروری ہے۔

فراق نے محمد طفیل کو لکھے گئے جن خطوط میں عشق اور عشقیہ شاعری کے تصور پیش کیے ہیں ان میں فراق کی نفسیات اور میلان طبع دونوں کے نقوش ملتے ہیں۔ ان خطوط کے تلازمے ان کی کتاب ''اردو کی عشقیہ شاعری'' میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ مدینہ بجنور کے جوبلی نمبر اپریل 1939 میں یہ مقالہ پہلی بار چھپا تھا جس کا شہرہ اس زمانے میں خوب ہوا۔ پھر یہی مقالہ 1945 میں کتابی شکل میں منظر عام پر آیا:

''من آنم'' کے پہلے خط (14 فروری 1953) سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''نو دس برس کی عمر ہی سے جس لڑکی یا لڑکے کو، مرد یا عورت کو، اپنے نزدیک میں خوبصورت سمجھتا تھا اسے دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا تھا کہ میرا جسم بلکہ میری ہڈیاں تک پگھل کر رہ جائیں گی۔ شعوری طور پر احساس حسن سے برانگیختہ ہونے والی جنسیت میرے اندر سن بلوغ سے کافی پہلے پیدا ہوچکی تھی۔'' (ص 14)

فراق کے تصور حسن و عشق پر اس اقتباس سے بھی روشنی پڑتی ہے۔ خط جو ذاتی نوعیت کی تحریر پیش کرتا ہے، اس میں اس طرح کے خیالات کی پیش کش معنی آفرینی کو فروغ دیتی ہے۔ اس طرح کے خیالات کا پیش کرنا مکتوب نگار کی بشریت کو مجروح ہونے سے بچاتا ہے۔ کوئی انسان اپنی شاعری میں اور اپنی گفتگو میں ممکن ہے کہ اپنے ایسے خیالات کو اس طرح کھل کر پیش نہیں کر سکے لیکن خط میں تمام تر شائستگی اور پردہ داری کے باوجود اپنے حد درجہ نجی احساسات کو بیان کرسکتا ہے۔ فراق کا معاملہ تو خیر بالکل جداگانہ ہے کہ اُن کی نجی زندگی کچھ اتنی ڈھکی چھپی بھی نہیں تھی۔ ملمع کاری فراق کی زندگی میں بھی نہیں تھی اور یہی رویہ ان کے خطوط میں بھی ملتا ہے کہ جو کچھ کہنا ہے اس کا برملا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فراق کی غزلوں میں جو جمالیاتی تموج نظر آتا ہے اس کے پیچھے وہی ہڈیاں تک پگھلا دینے والا احساس جمال رہا ہے۔ انہوں نے اپنے خط میں اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں شاعری کا ایک مقصد یہ بھی سمجھتا

ہوں کہ زندگی کے خوشگوار اور ناخوشگوار حالات و تجربات کا ایک سچا جمالیاتی احساس حاصل کیا جائے۔ اس جمالیاتی احساس میں فراق کا جنسی تصور بھی شامل ہو جاتا ہے۔ ان کے مطابق پاکیزگی جنسی تعلق سے بچنے کا نام نہیں ہے بلکہ اس تعلق کو وجدانیت اور جمالیاتی صفات سے متصف کرنے کا نام ہے۔ عشق اور جنسی جذبے میں جو ربط باہم ہے اسے سمجھنے کے لیے فراق کا یہ تصور ملاحظہ کیجیے:

> ''جب جنسی جذبات کسی شخص کی پوری شخصیت میں حلول کر جائیں اور اس کے مستقل کردار کا جزو بن جائے اور جب جنسی خواہش کے مقابلے میں احساس جمال بہت زیادہ بڑھ جائے اور بہت زیادہ گہرا ہو جائے تب جنسیت عشق کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔'' (ص 22)

آگے اسی خط میں محمد طفیل صاحب سے استفسار کرتے ہیں کہ کیا میرا عشقیہ کلام آپ کو یہ احساس کراتا ہے کہ ''جنسیت اپنی تمام کثافتوں سے پاک ہو کر میرے شعور اور کردار کا جزو لطیف بن گئی ہے۔'' (ص 22)

معلوم نہیں طفیل صاحب نے فراق صاحب کے اس سوال کا جواب کیا دیا تھا لیکن سچ تو یہی ہے کہ ان کی شاعری میں عشق پوری توانائی کے ساتھ ابھرتا ہے لیکن جنس زدگی یا اس کے کثیف ہونے کا احساس نہیں ہوتا۔ شاید ایک رچے ہوئے اور حساس عاشق میں یہ قوت اظہار پیدا ہو جاتی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے فراق کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے بہت صحیح لکھا ہے کہ:

> ''فراق کی عشقیہ شاعری جنس کی پاکیزگی اور تطہیر کی بہترین مثال ہے۔''
>
> (فراق گورکھپوری، مرتب: کامل قریشی، ص 89)

فراق نے اسی خط میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ میری زندگی جنسیت زدہ رہی ہے۔ لیکن انہوں نے اس جنسی احساس کو سدھا کر بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ تکمیل دے کر اپنی عشقیہ شاعری میں خوبصورتی کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ انہوں نے جس کھلے پن سے اپنے جنسی جذبات کو اپنی شاعری سے ہم آہنگ کرنے کی بات کہی ہے، وہ توجہ طلب ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''مجھے اس کا اعتراف ہے کہ میری ذاتی زندگی بہت زیادہ جنسیت زدہ رہی ہے

اور ہے۔ میری جنسی زندگی کو اس بات سے نہیں سمجھا جاسکتا کہ کن کن سے
میرے تعلقات رہے ہیں۔ ان تعلقات کو میں نے کس طرح ہضم کیا ہے۔
جنسیت کو کتنا لطیف بنا سکا ہوں... اگر ان باتوں کا پتہ چلانا ہو تو میری غزلوں،
رباعیوں اور عشقیہ نظموں میں ان سوالوں کا جواب ڈھونڈنا چاہیے۔"

(ص 21، خط نمبر 2)

اس کے آگے والے خط میں انہوں نے اپنے چند عشقیہ اشعار پیش کیے ہیں۔ دو تین اشعار ملاحظہ کر لیجیے:

اس پرسش کرم پہ تو آنسو نکل پڑے ۔۔۔ کیا تو وہی خلوص سراپا ہے آج بھی
جو چھپ کے تاروں کی آنکھوں سے پاؤں دھرتا ہے ۔۔۔ اسی کے نقش کف پا سے جل اٹھے ہیں چراغ
وہ ہر نفس حسن میں خوشبوئے محبت ۔۔۔ وہ رنگ گل افشانی لب ہائے نگاریں

میرے خیال سے ایسے اشعار پڑھتے ہوئے فراق کی جنسیت زدہ شاعری کا عکس نہیں ابھرتا۔ دراصل فراق اس لطیف پیرایہ اظہار کے حصول تک پہنچنے کے لیے، بہت ہی سخت مجاہدے سے گزرے ہوں گے۔ جنسیت زدہ شخصیت کس طرح لطیف شاعری میں اتر آئی ہے، یہ ایک قابل تقلید اور حیرت انگیز صورت حال ہے۔ اپنی ذاتی زندگی کو کھل کر جس طرح فراق نے محمد طفیل صاحب کے سامنے رکھ دیا ہے اسے ان کا حد درجہ ذات کا کھلا پن اور خلوص بے پایاں کا طرز اظہار کہا جا سکتا ہے۔ یہ طرز اظہار احساس بشریت سے پیدا ہوتا ہے۔ فراق نے خود کو ہمیشہ ایک انسان سمجھا ہے۔ ایک خط طفیل صاحب کے اس خط کے جواب میں ہے جس میں انہوں نے فراق کو لکھا تھا کہ آپ عشقیہ شاعری کے پردے میں خود حظ اٹھانے لگتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"یہ طعنہ مجھے نہ دیجیے کہ لوگ میرے بارے میں کیا رائے قائم کریں گے۔ میں
جیسا کچھ ہوں اسی طرح آپ کے اور سب کے روبرو آنا چاہتا ہوں..... میں
نے کوئی پیغمبری یا اوتاری کا دعویٰ کیا ہو تو لوگوں سے خطرہ، میں تو شاعر ہوں بلکہ
انسان ہوں، اس لیے میں شاعری بھی کروں گا اور اپنے انسان ہونے کا ثبوت
بھی دوں گا۔" (ص 65)

اس اقتباس سے فراق کی جبلّی قوتوں اور شعور بشریت دونوں کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

جنون کی کیفیت میں انسان دنیا و مافیہا سے تقریباً بے نیاز سا ہو جاتا ہے۔ یہ بے نیازی اس کی شخصیت اور شاعری (اگر وہ شاعر بھی ہے) دونوں میں Sublimity پیدا کر دیتی ہے۔ بہت سے لوگ اپنی خامیوں پر پردہ ڈالتے ہیں بلکہ دوہری شخصیت کے ساتھ جیتے ہیں۔ فراق نے اکثر اپنی تحریروں اور تقریروں میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ وہ محض ایک انسان ہیں بلکہ دنیادار بھی ہیں۔ سید محمد عقیل لکھتے ہیں کہ:

"فراق صاحب کے خطوط اس لحاظ سے اہم ضرور ہیں کہ وہ ان کی ایسی شخصیت کو پیش کرتے ہیں جیسا کہ فراق صاحب خود کو سمجھتے ہیں۔"

(فراق گورکھپوری: فن اور شخصیت، 1986، مرتب: علی احمد فاطمی، ص 45)

اس پہلو پر غور کیا جا سکتا ہے کہ اگر فراق نے یہ خطوط نہیں لکھے ہوتے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اگر محمد طفیل نے یہ خطوط ان سے لکھوائے نہیں ہوتے تو کیا ان کی شخصیت کا یہ بشری پہلو ہمارے سامنے آسکتا تھا؟ میں سمجھتا ہوں کہ انہوں نے چونکہ جوش کی طرح کوئی "یادوں کی برات" نہیں لکھی تھی، اس لیے ان کی شاعری سے ان کی شخصیت تک پہنچنا مشکل تھا۔ یہ ضرور ہونا چاہیے کہ جب کوئی خط نجی نہ رہ کر اجتماعی بن جائے تو اس میں عام قاری کو بھی اپنی طرف مائل کرنے کے عناصر موجود ہوں۔ اعتراف گناہ اور اپنی ہوس کاری کا ذکر انہوں نے دوسرے خطوط میں بھی کیا ہے۔ انہوں نے طفیل صاحب کو خط لکھنے سے پہلے مولینا خیر بہوروی کو ایک خط لکھا تھا جس میں اپنی تعلیم و تربیت، شادی، اپنے عشق اور قید فرنگ کا تفصیلی ذکر کیا تھا۔ یہ اقتباس دیکھیے:

"شادی کے ناکامیاب ہونے کے بعد کچھ معاملات عشق بھی درپیش ہوئے اور اس طرح کہ مجھے پیٹے اور مٹاتے ہی رہے۔ میرے عشق کا زمانہ آپ 1915 سے 1935 تک سمجھ سکتے ہیں۔ کسی سے کچھ ہو جانے یا معمولی طور پر پینگ بڑھ جانے کا جہاں تک تعلق ہے تو ایسے معاملات بہت رہے۔ لیکن یہ محض ہوس تھی۔ جہاں تک میری زندگی اور مزاج کا تعلق ہے ہوس عشق میں ناکامی کا نتیجہ تھی۔ میرے لیے ہوس پرستی عشق کی تلاش تھی اور اس لیے میں ہوس کا زیادہ احترام کرتا ہوں۔"

(باتیں فراق سے، سولہ برس چار ماہ پر مشتمل انٹرویو، از سُمت پرکاش شوق 1998، ص: 88-187)

غالب کے اس شعر اور ایک مصرعے کو یہاں رکھ کر غور کیجیے۔ میں تبصرہ نہیں کروں گا:

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

ع ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی

فراق کے عشق کا نکتۂ ارتکاز جسم ہے۔ ان کے عشق کے جگنو خطوط میں یا انٹرویوز میں یا پھر نجی گفتگو میں جہاں تہاں چمکتے نظر آتے ہیں لیکن آسانی سے گرفت میں نہیں آتے۔ اگر صرف شاعری کو سامنے رکھیں تو یہ ہوس پرستی اور جسم کی ہوس رکھنے والا عشق کمزور دکھائی دینے لگتا ہے۔ فراق ایک ذہین وفطین فنکار تھے۔ انہیں پتہ تھا کہ اگر شاعری میں جسم کا تلذذ در آیا تو قارئین اور سامعین کا عمل تنفس تیز تر ہو جائے گا اور پھر تخلیقی بصیرت پر دُھندسی چھا جائے گی۔ محمد حسن عسکری نے بہت صحیح لکھا ہے کہ:

> ''فراق کے عاشق اور معشوق کے پاس جسم تو خیر ہے ہی، لیکن دماغ بھی ہے اور بڑے مصروف قسم کا۔ یہاں صرف دو جسم ہی ایک دوسرے کے مدمقابل نہیں ہیں بلکہ دو دماغ بھی گتھے ہوئے ہیں۔ انہیں دو دماغوں کے داؤ پیچ سے فراق کی شاعری تشکیل پاتی ہے۔''

(فراق شاعر اور شخص، 1983، ص 18، مرتب: شمیم حنفی)

حسن عسکری کا خیال درست ہے کہ اگر فراق دماغ سے کام نہ لیتے تو ان کی شاعری ترفع کے بجائے تنزل کا شکار ہو جاتی۔ زندگی کے مختلف جہات اور تنوعات میں اگر شاعر کی دلچسپی نہیں تو عشقیہ شاعری کو کامیابی کے ساتھ نبھانا ایک مشکل کام ہے۔ فراق زندگی اور کائنات اور کائنات کے رموز ونکات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ فراق اپنے خط میں لکھتے ہیں:

> ''ہمارے اردو شعراء جسمی لحاظ سے نامرد نہیں تھے، لیکن زیادہ تر یہ شعرا وسیع دلچسپیاں نہیں رکھتے تھے، اس لیے ان کی عشقیہ شاعری میں وہ قوت یا زندگی نہیں ہے جو ان شعرا کی شاعری میں ہے جو حیات وکائنات میں دلچسپی رکھتے تھے، مثلاً میر، آتش، غالب۔'' (من آنم، ص: 28— خط نمبر 3)

فراق نے جنسی عشق کے حوالے سے اپنے خطوط میں اکثر ذکر کیا ہے۔ ایک اور خط کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''آفاقی دلچسپیاں عشقیہ شاعری میں آفاقیت پیدا کر دیتی ہیں۔ تہذیب کے

کارنامے ارتقائے جنسیت کے ہی کرشمے ہیں۔علی ہذا القیاس تہذیب کے
کارناموں سے دلچسپیاں جنسیت کے ارتقا میں مدد دیتی ہیں۔''

(من آنم،خط نمبر-8،ص 72)

فراق نے جس بے باکی سے جنسیت زدہ شاعری بلکہ جنسی زندگی کی بدعنوانیوں کو لائق اعتنا قرار دیا ہے، یہ مرحلہ قدرے توقف چاہتا ہے۔فراق ذاتی کمزوریوں کو ہمیشہ درگزر کیے جانے کی وکالت کرتے رہے ہیں۔انہوں نے اپنے اس موقف کے دفاع کے طور پر ملٹن، شیکسپیئر، شیلے، ڈکنس، گوئٹے، سقراط یہاں تک کہ شیخ سعدی اور امیر خسرو کے حوالے پیش کیے ہیں۔ان کا نظریہ کچھ یوں ہے کہ:

''کسی شخص کی جنسی زندگی اس کی مکمل عملی زندگی کا صرف ایک جزو ہے اور اگر یہ
مکمل عملی زندگی سماج کو فائدہ پہنچاتی ہے تو ایسے شخص کو اس کی جنسی زندگی کی
ظاہری بدعنوانی کی بنا پر ہم قابل لعنت نہیں ٹھہرا سکتے۔''

(من آنم،خط نمبر-12،ص 101)

فراق ہمیشہ اسی دھن میں نظر آتے ہیں کہ کسی طرح جنسی میلان کو سند حاصل ہو جائے۔ یہیں اگر یہ سوال قائم کر دیا جائے کہ مذکورہ بالا اشخاص کی زندگیاں اگر جنسی میلان سے پُر تھیں تو اس سے یہ جواز کہاں پیدا ہوتا ہے کہ بغیر جنسی میلان کے سماج کو فائدہ پہنچانے والا کوئی کام نہیں کیا جا سکتا؟ کسی شاعر یا ادیب کی زندگی الگ ہوتی ہے اور اس کے کارنامے الگ حیثیت رکھتے ہیں۔فراق نے لکھا ہے کہ ''شیلے اپنی پہلی بیوی کی زندگی ہی میں ایک دوسری عورت کو لے کر بھاگ گیا تھا۔اس کی پہلی بیوی نے خودکشی کر لی، لیکن باتفاق رائے شیلے کو فرشتہ خصلت انسان کہا گیا ہے۔'' (ص 101) غور فرمائیے کہ شیلے کی بیوی نے اس کے اس اقدام پر خودکشی کر لی لیکن اس کے باوجود وہ باتفاق رائے فرشتہ صفت انسان ٹھہرا۔کم سے کم میں تو اس ''باتفاق رائے'' والی جماعت میں شامل نہیں۔پھر یہ کہ یہ جس معاشرے کی مثال ہے کیا وہ ہمارے تہذیبی و تمدنی زندگی کے لیے بعینہٖ قابل قبول ہو سکتی ہے؟

جنسی عشقیہ میلان کے جواز پیدا کرنے میں فراق اس حد تک جاتے ہیں کہ ہم جنسی کی وکالت کرنے لگتے ہیں۔اپنی نفسیات اور اپنی فکر کو جیسے وہ تھوپنے کی کوشش کرنے لگ جاتے ہیں۔بار بار لطافت اور تہذیب زندگی کا حوالہ دیتے ہیں تاکہ لوگوں کو باور کرا سکیں کہ یہ ہم جنسی

کوئی ایسی بُری شئے نہیں۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

"ہم جنسوں کی پُرخلوص جنسی محبت سے اولاد تو نہیں پیدا ہوتی، پھر اس سے تہذیب کو کیا فائدہ ہوتا ہے۔ ایک فائدہ عاشق و معشوق کی زندگیوں میں ایک لطافت پیدا ہوجانا اور دونوں کی شخصیتوں کی تالیف و تہذیب۔ دوسرے اگر عاشق کی شخصیت معشوق سے بڑی ہے تو معشوق 'جمال ہم نشیں در من اثر کرد' کے مصداق بہت کچھ بن سکتا ہے۔ پھر اگر ایسی محبت میں طرفین میں سے کوئی شاعر، فن کار یا کسی دوسری کارآمد دلچسپیوں کا حامل ہے تو یہ محبت اُس کی اُن دلچسپیوں کو پروان چڑھانے میں بہت مدد دے سکتی ہے۔"

(من آنم، خط نمبر-6، ص:50)

فراق کے مذکورہ بالا نسخے میں کچھ قباحتیں ضرور ہیں۔ اسے یونہی اپنایا نہیں جاسکتا۔ انہوں نے اپنی شخصیت اور اپنے ہی میلان طبع اور کارآمد دلچسپیوں کی روشنی میں یہ بیان دیا ہے۔ طرفین میں سے کسی ایک کے شاعر یا فنکار ہونے کی بات فراق نے اپنے مطابق وضع کرلی ہے۔ عاشق اور معشوق کی زندگیوں میں اگر لطافت پیدا ہوگی تو تقریباً ایک سی۔ اسی طرح دونوں کی شخصیتوں کی تالیف و تہذیب بھی ہوگی تو اس میں بھی کم و بیش ایک سارنگ ہونا چاہیے۔ یہ کیا بات ہوئی کہ جو شاعر و فنکار ہے صرف اسی کی دلچسپیوں کو پروان چڑھنے کا موقع ملے۔

فراق جب عشق پر لکچر دیتے ہیں تو اس میں ان کی عرق ریزی اور مطالعہ اور مشاہدہ سب کچھ شامل ہوتا ہے۔ انہوں نے عشقیہ شاعری کے حوالے سے پوری کتاب لکھ دی۔ اس کتاب میں انہوں نے عشق سے متعلق دس سوالات قائم کیے ہیں۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس موضوع پر اب تک فراق سے زیادہ کسی نے نہیں سوچا ہے۔ میں یہاں صرف دو سوالوں کو پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ ان کے ڈانڈے ان کے خطوط میں پیش کیے گئے فرمودات عالیہ سے ملتے ہیں:

1۔ کیا چند حالتوں میں یہ بھی ممکن ہے کہ شوہر یا بی بی کے ہوتے ہوئے یا نہ ہوتے ہوئے کسی اور سے بھی سچا اور مستقل اور شدید عشق ہو اور دو چار سے کبھی کبھارے جنسی تعلقات بھی برت لیے جائیں؟

2۔ امرد پرستی کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ کیونکہ خواہ آپ اسے غیر فطری کہیں خواہ

مکروہ اور ذلیل، خواہ آپ تعزیرات ہند کا سہارا لیں، یہ یاد رہے کہ جو لوگ امرد پرستی کے مرتکب ہیں وہ نہ تو جرائم پیشہ ہوتے ہیں، نہ رذیل نہ ذلیل نہ کمینے، نہ عام طور سے خراب بلکہ کئی امرد پرست تو اخلاق اور تمدن اور روحانیات کی تاریخ کے مشاہیر رہے ہیں جیسے سقراط سیزر، مائیکل انجلو، سرمد، شیکسپیئر اور دنیا بھر میں لکھوکھا آدمی جو امرد پرست رہے ہیں وہ نہایت شریف انسان رہے ہیں۔ (اردو کی عشقیہ شاعری: فراق 1945، ص 35)

جنسیت زدہ عشق کی آفاقیت کا راز فراق کے مذکورہ بالا اقتباس سے ضرور معلوم ہو جاتا ہے۔ ایسے ہی کچھ مشاہیر کے نام انہوں نے ''من آنم'' کے خط نمبر-12 میں گنوائے ہیں جیسے ملٹن، شیلے، شیکسپیئر، ڈکنس، گوئٹے، میر و آتش وغیرہ۔ کہہ سکتے ہیں کہ فراق کا میلان طبع عشق کے تئیں بہت پہلے سے ایسا ہی تھا۔ من آنم کے خطوط اور ان کی کتاب اردو کی عشقیہ شاعری میں 14 برسوں کا زمانی بعد ہے۔ کلیم الدین احمد نے فراق کی کتاب پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''جس تیور سے یہ سوالات کیے گئے ہیں اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میاں بیوی کو ایک دوسرے سے عشق نہیں ہوتا اور نہ ہونا چاہیے، امرد پرستی بہت اچھی چیز ہے اور اسی طرح عورت کی عورت سے شہوانی محبت بھی کوئی بری چیز نہیں۔ پھر یہ بھی ایک نفسیاتی نکتہ ہے کہ امرد پرستی والے سوال کو اور سوالوں سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور پھر اس ضمن میں واقعۂ حقیقت اور منطق پر جو دانستہ ظلم روا رکھا گیا ہے اس کی مثالوں سے یہ کتاب بھری پڑی ہے۔''
>
> (سخن ہائے گفتنی، از کلیم الدین احمد، 1967، ص 171)

یہ سچ ہے کہ فراق نے اپنے مختلف خطوط میں اپنے جنسی جذبات اور عشق کے اس خاص پہلو پر کھل کر باتیں کی ہیں اور کوشش بھی کی ہے کہ آزادانہ جنسی تعلقات اور نفسیاتی خواہشات کی تکمیل کا کسی نہ کسی طرح جواز فراہم ہو جائے۔ پتہ نہیں ان کا جواز کہاں تک درست تھا، ہاں یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ انہوں نے جس کھلے پن اور جس اخلاص کے ساتھ اپنی بشری کمزوریوں کا اعتراف کیا ہے، یہ ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں تھی۔ فراق نے اپنی عشقیہ شاعری میں جس بشری عشق اور زمینی محبت کی کہانی سنائی ہے وہ اپنی شیرینی اور گداختگی کے سبب ہمیشہ زندہ رہے گی۔ حیات و کائنات کو جس خوبصورتی اور دل پذیری کے ساتھ انہوں نے

اپنی شاعری میں سمویا ہے، وہ ان کی حیات کو شرف جاودانی بخشتی ہے۔
اخیر میں فراق کے خطوط کے حوالے سے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ان کی نثر میں ایک طرح کی سرلتا اور کوملتا کے ساتھ ساتھ توانائی اور شوخی موجود ہے۔ لہجے میں تابناکی اور سرشاری کی کیفیت ملتی ہے۔ کہیں کہیں شاعرانہ تعلّی کا رنگ ان کے خطوط میں بھی در آیا ہے جو پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کے نثری اسلوب پر الگ سے مضمون لکھنے کی گنجائش ہے۔

○

ترقی پسند تحریک کی تاریخ اور روشنائی

ترقی پسند تحریک کی داغ بیل لندن میں اس وقت ڈالی گئی جب مغرب میں جدیدیت Modernism بھی خواب گراں کی شکار ہو چکی تھی۔ مغرب کی ادبی تاریخ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے، جیسا کہ Roger Fowler نے لکھا ہے کہ جدیدیت مغرب میں 1890 کے آس پاس شروع ہوتی ہے اور 1930 تک آتے آتے اس کی فعالیت مسدود ہو جاتی ہے۔ یہ بات غور طلب ہے کہ لندن میں رہتے ہوئے بھی کیا ان نوجوان شائقین ادب کو جدیدیت جیسی مستحکم اور با اثر رجحان کی ہوا تک نہیں لگی تھی کہ 1935 میں حد درجہ احساس تفاخر کے ساتھ چند دوستوں کے ساتھ مل بیٹھ کر سجاد ظہیر کو Indian Progressive writers' Association کی بنیاد ڈالنے کی ضرورت محسوس ہوئی؟ میرے خیال سے فلسفۂ وجودیت جس پر جدیدیت کی عمارت اردو میں 60ء کی دہائی میں تعمیر کی گئی کوئی ایسا کمزور فلسفہ حیات نہیں تھا کہ جس کا ذکر لندن کی درس گاہوں میں ہوا نہ ہو۔ کرکے گور، ڈیکارٹ، سارتر جیسے مفکروں کی تحریریں، اپنا سکہ بٹھا رہی تھیں۔ یہاں تک کہ ملک راج آنند کو بھی شاید اس کا احساس نہیں ہوتا کہ جدیدیت پر بات کرنا اس زمانے میں زیادہ موزوں اور Relevant تھا۔ اس سے بھی پہلے 1932 میں جب سجاد ظہیر، احمد علی، محمود الظفر اور رشید جہاں کی کہانیوں کا مجموعہ 'انگارے' شائع ہوا تو یہ آہٹ اردو ادب اور معاشرے میں محسوس کی گئی تھی کہ کوئی نہ کوئی باغیانہ رجحان ہے جو آیا چاہتا ہے۔ اخلاق وعقائد کو مجروح کرنے والی یہ کہانیاں سرکشی اور جوش وولولہ سے مملو تھیں جن میں توازن اور ٹھہراؤ نہیں تھا۔ بہرحال یہ بھی ایک طرح سے ترقی پسند تحریک کے آغاز کا پیش خیمہ تھا۔ 'انگارے' کے حوالے سے سجاد ظہیر 'روشنائی' میں لکھتے ہیں:

> ''انگارے کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا۔'' (روشنائی، ص 33)

ترقی پسند تحریک کی تاریخ کو ضبط تحریر میں لانے والوں میں علی سردار جعفری، عزیز احمد، ہنس راج رہبر، ممتاز حسین، خلیل الرحمٰن اعظمی کے نام اہم ہیں۔ سبھوں نے اپنے تجربے اور اپنے اسلوب کی روشنی میں ترقی پسند تحریک کی تاریخ پیش کی ہے۔ اس تحریک کی فکری بنیاد پر گفتگو کرتے ہوئے ہر ایک کے ڈانڈے سماج، کسان، مزدور اور انقلاب سے جاکر مل جاتے ہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ یہی وہ عوامل ہیں جن پر اس تحریک کی اساس ہے۔ سماج یا عوام سے رشتہ ہر شاعر یا ادیب کا ہوتا ہے کیوں کہ شاعر یا ادیب کوئی جوگی یا راہب تو ہوتا نہیں، وہ بھی اسی سماج کا ایک فرد ہوتا ہے۔ اس تحریک کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

''پہلے تو یہ کہ ترقی پسند ادبی تحریک کا رخ ملک کے عوام کی جانب، مزدوروں، کسانوں اور درمیانہ طبقہ کی جانب ہونا چاہیے۔ اپنی ادبی کاوش سے عوام میں شعور، حس و حرکت، جوش عمل اور اتحاد پیدا کرنا... یہ سب کچھ اسی صورت میں ممکن تھا جب ہم شعوری طور پر اپنے وطن کی آزادی کی جدوجہد اور وطن کے عوام کی اپنی حالت سدھارنے کی تحریکوں میں حصہ لیں۔'' (ص 89.90)

گویا جوش عمل اور ادبی کاوش کی مدد سے بے حس عوام میں روح پھونک دینا اور جان ڈال دینا ہی ترقی پسند تحریک کا کام تھا۔ سجاد ظہیر نہیں چاہتے تھے کہ انجمن کی شاخیں گوشہ نشیں علما کی ٹولیاں ہوکر رہ جائیں۔ 'روشنائی' کے صفحات پر جگہ جگہ اس بات کو دہرایا گیا ہے کہ ادیب کے لیے عوامی زندگی سے زیادہ سے زیادہ قرب ضروری ہے، ادیب و شاعر عام لوگوں سے ملتے جلتے رہیں، اُن میں پیوست رہیں۔ یہ ایک ایسا متحرک اور جاندار ادبی ادارہ ہو جس کا عوام سے براہِ راست تعلق رہے۔ (ص 9)

یہ حقیقت تسلیم کرنے میں شاید ہی کسی کو تامل ہو کہ ہر شاعر یا ادیب اسی سماج کا فرد ہوتا ہے۔ بچپن سے لے کر جوانی تک، جوانی سے لے کر بڑھاپے اور موت تک وہ بھی اسی سماج میں زندگی گزارتا ہے۔ عوام سے رابطے کے بغیر شاید وہ زندگی گزار بھی نہیں سکتا۔ یہاں تک کہ شعری مواد یا اس کے فکشن کے کردار بھی عوام سے ہی ماخوذ ہوتے ہیں۔ اس کے تجربات کا محور و مرکز سماج ہی ہوتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ ادبی کاوش کی رو سے عوام کی بے حسی دور کرنے کا کام ترقی پسند تحریک کا نصب العین ہے، کچھ پلے نہیں پڑتا۔ اس تحریک کی پہلی کانفرنس بابت اپریل 1936 میں بھی ماضی پرستی اور رجعت پرستی اور سماج اور اس کے حقیقی تصورات پر روشنی ڈالی گئی تھی:

''ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پرست طبقوں کی چنگل سے

نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادب اورفن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں ڈھکیل
دینا چاہتے ہیں۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی
عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔''

(ترقی پسند ادب: سردار جعفری، ص 13)

ادب کو عوام کے قریب لانے کا بار بار ذکر پریشان کرتا ہے کہ آخر یہ کیسے سمجھ لیا گیا کہ ادب عوام کے قریب نہیں ہے۔ اسی طرح ادب کو زندگی کی عکاسی کا موثر ذریعہ بنانے کا مطلب کیا ہے؟ ادب بلاشبہ عوام کے قریب ہوتا ہے کیوں کہ ادب عوام کے درمیان ہی خلق ہوتا ہے۔ ادب میں زندگی اور سماج ہی کی عکاسی ہوتی ہے۔ ترقی پسند تحریک سے بہت پہلے 18 ویں صدی میں ہی De Bonald نے یہ کہا تھا کہ:

Literature is the expression of society.

ادب زندگی سے یا سماج سے الگ کوئی شے نہیں ہے۔ ترقی پسند تحریک کے پہلے اعلان نامے میں بھی بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کو زندگی کے بنیادی مسائل کے طور پر پیش کیا گیا تھا۔ سردار جعفری نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

''ادب کے مسائل وہی ہیں جو زندگی کے مسائل ہیں۔ ادب کے موضوعات بھی
زندگی کے موضوعات سے الگ نہیں ہو سکتے۔'' (ص 45، ترقی پسند ادب)

منشی پریم چند نے بھی سماج کو ادیبوں کے لیے عدالت قرار دیا۔ ظاہر ہے کہ جب ادیب کو یہ احساس ہو کہ وہ عدالت میں کھڑا ہے تو اس کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔ اسی احساس نے 'ادب برائے زندگی' کے تصور کو مستحکم کیا۔ لیکن اس نے فکری توازن کو بھی متاثر کیا۔ نظریہ حیات کو زبردستی Impose کرنے سے بھی ادب اور فکر میں نزاجیت پیدا ہوئی۔ تھوڑی دیر کے لیے ہم یہ تسلیم کر لیتے ہیں کہ اس تحریک کی نیت میں کوئی کھوٹ نہیں تھا۔ اس کا فکری میلان یہ تھا کہ ترقی پسند ادب وہ ہے جو سماج کو آگے کی طرف بڑھاتا ہے اور انسانی ذہن وفکر کے ارتقا میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ لیکن اس سے پہلے بھی جو فکری میلان بطور اصلاح کے، ادب میں رائج ہوا وہ بھی سماج کو اور انسانی ذہن کو روشن کرنے والا تھا۔ جب جذبۂ انسانی میں ابال آتا ہے تو علامہ اقبال جیسا رقیق القلب شاعر بھی کہہ اٹھتا ہے:

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ علامہ اقبال کے اس قول یا حکم کی تعمیل میں اگر امت کھڑی ہو جاتی کہ خوشۂ گندم کو لا دینا ہی تحصیل روزی کی سبیل پیدا کرے گا تو پھر کیا ہوتا اس کرۂ ارض پر، آپ سمجھ سکتے ہیں۔ اقبال استحصال کے رویے سے متنفر ہو کر اپنے احساس اور سچے انسانی جذبے کا اظہار کر رہے تھے۔ وہ کوئی ترقی پسند تحریک کے نہ تو رکن تھے اور نہ علم بردار تھے۔ معلوم یہ ہوا کہ سچا ادیب یا شاعر اپنے سچے جذبات کی عکاسی کے لیے کسی بھی تحریک یا ازم کا قطعی پابند نہیں ہوتا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو ذہنی میلان سامنے آیا اس کی مثالیں خطرناک حد تک منفی انقلاب کے تصور کو پیش کرتی ہیں۔ کیفی، مخدوم، جوش اور مجاز کے یہاں اس کی مثالیں موجود ہیں۔

مجاز کی مشہور نظم 'آوارہ' کا صرف ایک بند پیش کرتا ہوں:

بڑھ کے اُس اندر سبھا کا ساز و ساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں اس کا شبستاں پھونک دوں
تخت سلطاں کیا، میں سارا قصر سلطاں پھونک دوں
اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں

اس جوش عمل اور ابال سے سماج کا کیا بھلا ہوا، مجھے نہیں معلوم۔ یہ صحیح ہے کہ سامراجی قوتوں اور جابر حکمرانوں کے خلاف آواز بلند ہو رہی تھی جو اپنے زمانے کی ضرورت تھی۔ حساس ادیبوں کا متاثر ہونا فطری بات تھی۔ اقبال کے یہاں بھی اس کے نقوش مل جاتے ہیں:

گیا دور سرمایہ داری گیا تماشا دکھا کر مداری گیا (ساقی نامہ)
جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی (مسجد قرطبہ)

سجاد ظہیر نے پہلی کانفرنس کے بعد ایک شام کا ذکر کیا ہے۔ شام کو منشی پریم چند، سجاد ظہیر، فیض، رشید جہاں، محمود الظفر، ڈاکٹر علیم بیٹھے تھے۔ کانفرنس پر تبصرے ہو رہے تھے۔ لکھتے ہیں:

''جب پریم چند کی باری آئی تو انھوں نے ہم نوجوان ترقی پسندوں کی حرکتوں پر مشفقانہ انداز میں نکتہ چینی شروع کی اور کہا— ''بھئی یہ تم لوگوں کا جلدی سے انقلاب کرنے کے لیے تیز تیز چلنا تو مجھے بہت پسند آتا ہے لیکن میں ڈرتا ہوں کہ اگر کہیں تم بے تحاشا دوڑنے لگے تو ٹھوکر کھا کر گر نہ پڑو اور میں ٹھہرا بوڑھا آدمی۔ تمھارے ساتھ اگر میں بھی دوڑا اور گرا تو مجھے تو بہت ہی چوٹ آجائے گی۔'' (ص 129)

مذکورہ بالا موقف سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند نے بھلے ہی اپنی بھلمساہٹ کے سبب سجاد ظہیر کی درخواست قبول کر لی تھی لیکن مثبت قدروں کے پرچار کے باوجود ان کے اندر کہیں نہ کہیں ترقی پسندوں کے نظریۂ انقلاب کے تئیں خدشات ضرور تھے۔ دوسری طرف پریم چند کے اس خط کا اقتباس بھی دل چسپی سے خالی نہیں ہوگا:

''اگر ہمارے لیے کوئی لائق صدر نہیں مل رہا ہے تو مجھی کو رکھ لیجیے۔ مشکل یہی ہے کہ مجھے پوری تقریر لکھنی پڑے گی... میری تقریر میں آپ کن مسائل پر بحث چاہتے ہیں اس کا کچھ اشارہ کیجیے۔ میں تو ڈرتا ہوں میری تقریر ضرورت سے زیادہ دل شکن نہ ہو۔'' (19 مارچ 1936، روشنائی، ص 96)

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند نے جو صدارتی خطبہ پیش کیا اس میں سجاد ظہیر کے تصورات و نظریات کی آمیزش زیادہ تھی۔ اس کے باوجود بھی سجاد ظہیر یہ سمجھتے رہے کہ پریم چند نے عوامی انقلاب کی حمایت کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ پریم چند کا اپنا نظریہ تھا جس طرح ہر ایک ادیب کا اپنا ذاتی نظریہ ہوتا ہے کیوں کہ بغیر کسی نظریے کے کوئی فن پارہ معرض وجود میں آتا ہی نہیں۔ نظریہ ہی مقصد واضح کرتا ہے اور کبھی کبھی ادیب کے ذہن میں صرف مقصد ہوتا ہے جسے دوسرے لوگ بعد میں نظریانے (Theorise) کا کام کرتے ہیں۔ روحانی اور ذہنی تسکین کی بات بھی پریم چند نے کی تھی۔ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ اس روحانی اور ذہنی تسکین کے لیے بھی کوئی ایسا Parameter وضع نہیں کیا جا سکتا جو آفاقی بھی ہو۔ دراصل کچھ شاعر و ادیب ایسے تھے جن کا شعور یا ترقی پسند رجحان غیر دانستہ طور پر اس باضابطہ تحریک سے پہلے واضح اور پختہ تھا۔ ان میں جو اہم نام آسکتے ہیں وہ ہیں: پریم چند، جوش، قاضی عبدالغفار، جمیل مظہری، حفیظ جالندھری، ساغر نظامی، احسان دانش وغیرہ۔ اپنی بات کی توثیق کے لیے خلیل الرحمٰن اعظمی کے اس خیال کو پیش کرنا مناسب ہوگا:

''...ان ادیبوں کے رجحانات اور ان کے فنی شعور کی تشکیل میں ان قومی اور اصلاحی رجحانات کو بہت دخل ہے جو ہندوستان میں بیسویں صدی کی ابتدا سے لے کر ترقی پسند تحریک کے قبل تک پروان چڑھ رہے تھے۔ یہ لوگ دراصل ترقی پسند تحریک کے پیش رو کی حیثیت رکھتے ہیں۔''

(اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، مقدمہ، ص 15.16)

اگر خلیل صاحب کے خیال کو درست تسلیم کرلیا جائے تو اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ان شاعروں اور ادیبوں کی ذہنی تربیت میں ان قومی و اصلاحی رجحانات کا بھی اہم رول رہا ہے جن پر سجاد ظہیر ہمیشہ معترض رہے۔ روشنائی کے صفحات پر ان کے ردعمل کو دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ سماج میں بنیادی تبدیلی اقتصادی تبدیلی کے بغیر ممکن نہیں۔ ترقی پسند تحریک مارکس کے نظریے کے تحت اسے اہم سمجھتی تھی۔ سجاد ظہیر اصلاح پسندی اور احیاپسندی کے راستے کو غلط تصور کرتے تھے۔

مجھے یہ کہتے ہوئے کوئی تامل نہیں کہ اگر سر سید کی تحریک نہیں ہوتی تو معلوم نہیں ہندوستانی قوم بالخصوص مسلم فرقے میں روشن خیالی کی کرنیں کب پہنچ پاتیں۔ اصلاح کی ضرورت جن زعمائے قوم نے محسوس کی، وہ اس عہد کا اہم مسئلہ تھا۔ طبقاتی کشمکش اور آقا اور غلام کا تصور بیسویں صدی کے اوائل کا تصور نہیں ہے۔ اس کی تاریخ اس سے بھی بہت پہلے ماضی بعید کی طرف ہماری ذہنی و فکری مراجعت کی متقاضی ہے۔ دراصل دیکھنا یہ ہے ہم جس عہد میں جی رہے ہیں اس کے تقاضے کیا ہیں۔ جس طبقاتی کشمکش اور جدلیاتی مادیت (Dialectical Materialism) کی بات مارکس یا اس کے نظریات کے مبلغین مختلف طریقوں سے کرتے رہے ہیں، کیا ہم ان کا اطلاق آج کے سماجی حالات اور جدید ادبی صورتِ حال پر بھی کرسکتے ہیں؟ یہ محض میرا ایک معروضہ ہے جو میرے ذہن میں سوال کی شکل میں ابھرا ہے۔ ظاہر ہے کہ میں اس کا جواب دینے بالکل نہیں جارہا کہ ابھی میں خود مناسب جواب کی تلاش میں ہوں، کیوں کہ ہمارا عہد Media Explosion کا عہد ہے، پورا سماجی ڈھانچہ بدل چکا ہے۔ آج کا ایک غریب آدمی ایک امیر آدمی کے روبرو کھڑا ہوکر آنکھیں ملا کر بات کرسکتا ہے۔ آج کا آقا آدمی نہیں، الکٹرانک میڈیا ہے۔ اگر کشمکش ہے تو مشین اور آدمی میں۔ دو طبقے آج بھی ہیں۔ ایک میڈیا طبقہ اور دوسرا انسانی طبقہ۔ اگر اس نہج پر سوچنے کی زحمت کی جائے تو شاید کوئی مناسب نظریۂ حیات اور نظریہ تمدن وجود میں آسکتا ہے۔ مشینوں کی حکومت کے حوالے سے اقبال کے جو خدشات تھے انھیں بھی پیش نظر رکھا جاسکتا ہے۔ عزیز احمد نے اپنی تصنیف 'ترقی پسند ادب' میں لکھا ہے کہ اقبال نے سائنس اور مشینی صنعت کی مخالفت نہیں کی ہے بلکہ مشینوں کی حکومت کے خلاف ان کی شکایت یہ ہے کہ انسان اگر مشین کا محکوم ہوجائے تو زندگی کے اعلا انسانی قدروں کو بھول جاتا ہے۔ (ص 47)

یوں تو اس تحریک کی تاریخ عزیز احمد، سردار جعفری، ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، ہنس

راج رہبر اور خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی تحریر کی لیکن بانی تحریک کی حیثیت سے سجاد ظہیر کی روشنائی کی حیثیت سب سے زیادہ Authentic ہونی چاہیے۔ یہ تاریخ جو یادنگاری کے زمرے میں آتی ہے اس میں رپورتاژ اور خاکے کے نقوش موجود ہیں۔ یہ تحریک ایک منظم و منضبط تحریک تھی لہٰذا اس کی کارگزاریاں اور ریکارڈز سب محفوظ ہونے چاہیے تھے لیکن ذرا غور کریں تو روشنائی میں آپ دیکھیں گے کہ بیشتر کانفرنسوں اور جلسوں کی تاریخیں غائب ہیں۔ پہلی کل ہند کانفرنس جو لکھنؤ میں پریم چند کی صدارت میں منعقد ہوئی تھی اس کی تاریخ سجاد ظہیر نے بھی اپریل 1936 بتائی ہے۔ سردار جعفری نے بھی اپریل 1936 کا ذکر کیا ہے۔ ہنس راج رہبر نے عزیز احمد نے ممتاز حسین نے سب نے اپریل 1936 لکھا ہے۔ پہلی کانفرنس تھی جس کی روداد بھی لکھی گئی ہوگی۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ کانفرنس اپریل کے پورے مہینے کو محیط تھی؟ کیا کسی بھائی کو اس کی تاریخ قلم بند کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اسی تحریک پر Ph.D کا مقالہ تحریر کیا لیکن انھوں نے بھی اپریل لکھا اور اس پر کوئی تبصرہ نہیں کیا۔ غالباً اسے وہ فروگذاشت تسلیم نہیں کرتے ہوں گے۔ لیکن اعظمی صاحب کو جب ریکارڈز ہی ادھورے اور گمراہ کن ملے ہوں گے تو اپنی طرف سے وہ تاریخیں کہاں سے متعین کر لیتے؟ چلیے پہلی کانفرنس تھی، افراتفری کا عالم تھا۔ سجاد ظہیر اور ان کے رفقا کا یہ پہلا تجربہ تھا، لیکن دوسری کانفرنس کے لیے تو کسی مہینے کا ذکر بھی نہیں ہے۔ دوسری کانفرنس 1937 میں الہ آباد میں ہوئی یعنی پورے سال کانفرنس ہوتی رہی۔ چلیے اسے بھی جانے دیجیے تیسری کل ہند کانفرنس الہ آباد ہی میں ہوتی ہے۔ اس کا بھی وہی حال ہے۔ سجاد ظہیر لکھتے ہیں کہ 1938 میں الہ آباد ہی میں ہوئی، غالباً مارچ یا اپریل کا مہینہ تھا۔ اس غالباً کا جواب نہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے بڑی محنت کر کے مارچ اور اپریل سے اپریل کو حذف کر دیا ہے اور صرف مارچ 1938 رہنے دیا ہے۔
میرے اس سوال کا جواب ترقی پسندوں کی طرف سے یہ ہو سکتا ہے کہ چوں کہ 'روشنائی' جیل میں تحریر کی گئی تھی اس لیے تاریخوں کے حوالے حاصل کرنا ایک مشکل کام تھا۔ اگر اس کی تاریخیں ہوتیں تو بعد میں بھی درج کی جا سکتی تھیں۔ کتاب جیل میں لکھی گئی لیکن چھپی تو باہر۔ ان کے دوسرے دوستوں نے بھی دیکھی ہوگی۔ لیکن غالباً ان فروگذاشتوں کی طرف کسی کی نظر نہیں گئی یا یہ کہ ان کے سامنے مقصد اتنا بڑا تھا کہ یہ تاریخیں کوئی معنی نہیں رکھتی تھیں۔ ایک بات اور ہے کہ الہ آباد میں جو دو کانفرنسیں 1937 اور 1938 میں ہوئیں وہ کل ہند نہیں تھیں جب کہ

مارچ 1938 والی کانفرنس میں یوپی بہار اور پنجاب کے بہت سے ادیبوں نے شرکت کی تھی۔ دوسری کل ہند کانفرنس دسمبر 1938 کے آخری ہفتے میں ہوئی۔ آخری ہفتے کا تعین غور طلب ہے۔ گویا اب اس تنظیم میں کچھ نظم وضبط آرہا تھا۔ قطعی تاریخ کا ذکر یہاں بھی نہیں لیکن یہی کیا کم ہے کہ دسمبر کے آخری ہفتے کی وضاحت کردی گئی۔ اسی طرح تیسری کل ہند کانفرنس مئی 1939 میں دہلی میں منعقد ہوئی۔ تقسیم ہند کے بعد دسمبر 1947 میں چوتھی کانفرنس ہوئی۔ پانچویں کانفرنس مئی 1949 کی آخری تاریخوں میں بھیمڑی (بمبئی) میں ہوئی جس میں 1936 کے منشور کو ناکافی تصور کیا گیا اور نیا منشور تیار کیا گیا۔ چھٹی اور آخری کانفرنس مارچ 1953 میں دہلی میں منعقد کی گئی اور منشور پر پھر سے نظر ثانی کی گئی۔

مجھے معلوم ہے کہ میری اس تاریخ شماری سے آپ کو کوفت بھی ہوئی ہوگی لیکن یہ ایک ایسا اہم پہلو ہے جس کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔ آج بھی کسی نے غور کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی کہ سجاد ظہیر، عزیز احمد، ممتاز حسین، ہنس راج رہبر، سردار جعفری، خلیل الرحمن اعظمی میں سے کسی نے اس طرف توجہ کیوں نہیں کی؟ ایک ایسی تحریک جس کی تیاری لندن میں ہوتی رہی اور جب ہندوستان میں اس کا سنگ بنیاد رکھا گیا تو تاریخی حوالہ ہی کہیں تاریخ کے اَن گنت صفحات میں گم ہوگیا۔ لال روشنائی کے سمندر میں اس اہم اور بامقصد تحریر کی اہم تاریخیں موجوں کا شکار ہوگئیں۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ تمام خارجی نظم وضبط کے باوجود اندرونی طور پر اس انجمن میں نراجیت تھی جس کا ذکر روشنائی میں سجاد ظہیر نے بھی جابجا کیا ہے۔ سردار جعفری نے بھی حلقۂ ارباب ذوق پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سب کچھ کے باوجود حلقۂ ارباب ذوق ترقی پسند تنظیم سے زیادہ منظم تھی۔ یہ درست ہے کہ روشنائی جیل میں تحریر کی گئی لیکن 'ذکر حافظ' بھی تو جیل ہی میں تصنیف کی گئی۔ 'ذکر حافظ' جو حافظ کی شاعری کا خوبصورت تجزیہ مع حوالوں کے پیش کرتی ہے، 'روشنائی' کے تاریخی حوالے کہاں گم ہوگئے؟ کیا سجاد ظہیر کی جماعت جس میں احمد علی اور ڈاکٹر علیم جیسے عالم اور فاضل دانشور موجود تھے، کیا انھیں معلوم نہیں تھا کہ بغیر تاریخی حوالوں کے تحریکیں بے معنی سی ہوکر رہ جاتی ہیں بلکہ مشکوک بھی ہوسکتی ہیں۔ حالاں کہ یہ کوئی مقصد نہیں لیکن مقصد کے صفحے کا اہم حاشیہ ضرور ہے۔

'حلقۂ ارباب ذوق' کی مکمل اور منضبط تاریخ پر پاکستان میں ڈاکٹر یونس جاوید نے تفصیلی کام کیا ہے لیکن افسوس ہے کہ ترقی پسند تحریک کی آج تک کوئی ایسی معروضی اور مفصل تاریخ

مرتب نہیں کی جاسکی، اس کا سبب جو مجھے سمجھ میں آیا ہے وہ ہے Lack of documentation یا پھر Poor documentation۔ خیر اب 'روشنائی' کے ایک دوسرے پہلو پر مختصراً روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہوں۔ روشنائی میں جن لوگوں کا ذکر آیا ہے سجاد ظہیر نے ان پر کھل کر باتیں کی ہیں۔ ان کی شخصیت کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کتاب میں شخصیت نگاری اور خاکہ نگاری کے نقوش بھی ملتے ہیں۔ چوں کہ سجاد ظہیر کے مزاج میں ایک طرح کی جمالیاتی اور اسلوبیاتی حس تھی اس لیے وہ ہمیشہ اچھی اور شگفتہ نثر لکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ میں چاہتا ہوں کہ مولانا حسرت موہانی کو جس طرح سے انھوں نے روشنائی میں پیش کیا ہے وہ ملاحظہ کرلیجیے:

''مولانا کا قد چھوٹا تھا اور وہ جی بھر کے بدصورت تھے۔ جسم گدبدا تھا جس پر وہ ایک کافی لمبی میلی سی ملی دلی گہرے سلیٹی رنگ کی کھدر کی شیروانی پہنتے تھے۔ چیچک رو، ڈھلتا ہوا رنگ اور سارا چہرہ ایک بڑی گھنی گول سی داڑھی سے ڈھکا ہوا تھا جو شاید چھ انچ سے بھی کچھ لمبی ہی تھی اور جس کے بال کھچڑی تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اس داڑھی کو نہ وہ کبھی کترتے تھے اور نہ اس میں کنگھی کرتے تھے۔ سر پر وہ ہمیشہ بڑے شوخ سرخ رنگ کی چھوٹی سی (فیلٹ کی) ترکی ٹوپی پہنتے تھے جس میں پھندنا نہیں ہوتا تھا۔ آنکھوں پر عینک لگاتے تھے جس کا فریم لوہے کا تھا اور جس کے شیشے پرانی وضع کے چھوٹے چھوٹے اور بیضاوی تھے۔ ان کے انداز گفتگو میں شوخی اور لطافت تھی۔ وہ تیزی سے مسکرا کر بات کرتے تھے۔ ان کی آواز پتلی تھی اور جب وہ جوش میں آکر بڑے انہماک سے بولتے تھے، جیسا کہ اکثر ہوتا تھا، تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جیسے کسی بچے کی ٹوٹی ہوئی سیٹی ہو جسے زور دے کر پھونکا جا رہا ہے لیکن جو پھر بھی مشکل سے بجتی ہے۔'' (ص 111)

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ نثر میں کیسی شگفتگی اور ظرافت کے عناصر موجود ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے اندر اچھی اور صاف ستھری شگفتہ نثر لکھنے کی پوری صلاحیت موجود تھی جو اس بڑی سی نام نہاد تحریک کی نذر ہوگئی۔ 'روشنائی' کے مطالعے سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مصلحت کوشی کے بجائے صاف گوئی سے کام لیتے ہیں۔ مولوی عبدالحق پر اظہار خیال کررہے ہوں یا ٹیگور پر، اگر انھیں کوئی بات شخصیت کے حوالے سے یا ان کی تحریروں کے

حوالے سے ناموزوں ہے تو اس کا اظہار وہ برملا کرتے ہیں۔ مولوی عبدالحق کے حوالے سے انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ملائیت اور مذہبی عصبیت اور تنگ نظری کے وہ سخت مخالف ہیں اور اس لحاظ سے ان کا مولوی کا لقب بالکل ناموزوں ہے۔ چنانچہ ان کے دیباچوں میں سے اس دیباچے کا ایک حصہ اردو ادب میں ایک یادگار جگہ رکھتا ہے جہاں پر انھوں نے دہلی کے مولویوں کے بڑے پُر جوش الفاظ میں مذمت کی ہے جنھوں نے مولوی نذیر احمد کی کتاب 'امہات الامۃ' کے نسخوں کو کافی ہنگامہ کرکے جلا دیا تھا۔'' (ص 183)

آگے لکھتے ہیں:

''ہمیں افسوس کے ساتھ یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اردو زبان کے تحفظ اور ترقی کے لیے جن عظیم وسائل اور عوامی قوتوں کو بروئے کار لایا جاسکتا تھا اسے حرکت میں لانے اور منظم کرنے میں مولوی صاحب اور انجمن ترقی اردو ناکام رہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ مولوی صاحب نے اردو کی تحریک کو کبھی جمہوری یا عوامی تحریک بنانے کی کوشش نہیں کی۔'' (ص 185)

میں صرف آخری جملے پر اپنی حقیر رائے دیتے ہوئے اپنی بات ختم کرتا ہوں کہ اگر مولوی صاحب بھی انجمن یا اپنے علمی سفر کو حد درجہ جمہوری یا عوامی تحریک کی شکل دینے کی دھن میں ہوتے تو انھوں نے جو علمی اور تحقیقی کام کیے وہ ہمارے سامنے نہیں ہوتے۔ پھر یہ کہ مولوی عبدالحق کی شناخت دہلی کے مولویوں کی پر جوش الفاظ میں مذمت کرنے کے سبب نہیں ہے۔ گفتگو چوں کہ 'روشنائی' کے حوالے سے ہے اس لیے 'روشنائی' کی تاریخی اور ادبی قدر و قیمت پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ 'روشنائی' بے شک ایک بے حد فعال شخصیت کی تحریر ہے جو ترقی پسند تحریک کے مالہ وماعلیہ (pros & Cons) کو پیش کرتی ہے لیکن ترقی پسند تحریک کے جلسوں کی حتمی تاریخوں کا حوالہ نہ ہونا اس کتاب کی قدر و قیمت کم کردیتی ہے جس کے حوالے سے اوپر گفتگو کی گئی۔ اس کتاب کا جو نثری اسلوب ہے وہ دل کش ہے، اس لحاظ سے سجاد ظہیر کا اپنا اسلوب نثر ایسا ضرور ہے جس کے سبب یہ کتاب پڑھی جاتی ہے اور پڑھی جائے گی۔ اگر کسی کو ترقی پسند تحریک کے کسی جلسے کی حتمی تاریخ اس کتاب سے چاہیے تو مجھے یہ کہنے دیجیے کہ اُسے مایوسی ہاتھ آئے گی۔

○

محمد حسن کا مضمون 'سچی جدیدیت، نئی ترقی پسندی'

بازدید

محمد حسن اردو ادب کا ایک اہم اور معروف نام ہے۔ ایک زمانے میں ان کا یہ مضمون بحث کا موضوع بنا ہوا تھا۔ انھوں نے یہ مضمون 1968 میں تحریر کیا تھا۔ ظاہر ہے اس وقت جدیدیت (سچی یا جھوٹی) ترقی پسند تحریک کی شدت کو ماند کر چکی تھی۔ ترقی پسند تحریک کی جکڑ بندیوں میں شعر و ادب کا عمل تنفس ناہموار ہو گیا تھا۔ نئی پیڑھی کھلی فضاؤں میں سانس لینے کی دھن میں نئی روشنی اور نئے نظریات لے کر آئی۔ سماجی شعور کو جس قدر فروغ حاصل ہوا تھا اور سماجی سروکار کو جس درجہ مرکزیت حاصل تھی، جدیدیت نے اسے بے دخل کرنا شروع کر دیا لیکن یہاں نئے پن اور نئی فضاؤں میں پرواز کرنے کی دھن میں نئی پیڑھی فیشن پرستی کا شکار بھی ہوئی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے رسالے 'شب خون' کو جدیدیت کو فروغ دینے کے لیے وقف کر دیا لیکن اپنی فکر اور تمام تر تخلیقی و تنقیدی صلاحیتوں کو کلاسکی شعر و ادب کی تفہیم میں لگا دیا۔ یہ تھی ذہانت و فطانت!

محمد حسن ایک ترقی پسند ادیب ہیں۔ انھوں نے محسوس کیا کہ جس کا نام جدیدیت ہے دراصل وہ ترقی پسندی ہی کی شکل ہے جسے نئی ترقی پسندی سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ وحید اختر نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دیا تھا۔ محمد حسن 1936 سے قبل کے اردو ادب میں اقبال اور پریم چند کے حقیقت پسندانہ رجحانات کو نظر انداز کر دیے جانے کے بعد رومانی جذباتیت کے رنگ کو غالب تصور کرتے ہیں۔ یہاں، ظاہر ہے کہ انسان کے اندر نجی آرزومندی کی تکمیل پیش نظر ہوتی ہے۔ ترقی پسندی کا نتیجہ یہ ہوا کہ:

> ''کچھ ہی عرصے بعد ترقی پسندانہ تصورات کے زیر اثر کچھ اس کے چلن سے قبل ہی رومانی شاعر اور انشا پرداز رومانی گھن گرج، طرز بیان کی آراستگی اور شعریت

اور انفرادیت کے بھرپور اظہار کو تھوڑا بہت سماجی رنگ بھی دینے لگے یعنی ادیبوں
میں جذباتی بغاوت شروع ہوئی۔''

(جدید اردو ادب، 1975، مکتبہ جامعہ دہلی، ص 202)

ہر زمانے میں سماجی شعور اور ترقی پسند تصورات کارفرما رہے ہیں۔ محمد حسن نے مذکورہ بالا اقتباس میں رومانی گھن گرج، طرزِ بیان کی آرائشگی کو سماجی رنگ دیے جانے کی بات کی ہے۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب ترقی پسند تصورات کا چلن قائم نہیں ہوا تھا۔ بے چارے شاعرِ مشرق اقبال بھی اسی لیے ترقی پسندی کی چپیٹ میں آگئے تھے کہ انھوں نے بھی اپنے بالیدہ اور مثبت سماجی شعور کی بنا پر کہہ دیا تھا:

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روزی   اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو
اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو   کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو

یا یہ کہ:

گیا دور سرمایہ داری گیا   تماشہ دکھا کر مداری گیا

محمد حسن نے یہاں قاضی عبدالغفار کے 'لیلیٰ کے خطوط' کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے جس میں بقول محمد حسن وہ رومانی سرمستی اور جوش کو سماجی اصلاح کا رنگ دیتے نظر آتے ہیں۔ جوشؔ مناظرِ فطرت سے آگے بڑھ کر انقلاب کے زمزمے گانے لگے اور اختر شیرانی جیسا خالص رومانی شاعر بھی تلقین کرنے لگا ''اٹھ ساقی اٹھ تلوار اٹھا''

میرا ماننا یہ ہے کہ جس دور میں جو تبدیلی رونما ہوتی ہے، اس کے اثرات شاعروں اور ادیبوں پر بھی مرتب ہوتے ہیں۔ پھر یہ کہ آغاز سے اب تک کوئی شاعر یا ادیب ایسا نہیں ہوگا جس کے پاس اس کا اپنا سماجی شعور نہ ہو۔ اگر ایسا نہیں تو پھر وہ سماجی جانور (Social animal) کے بجائے صرف جانور ہوگا۔ ہم ایک دوسرے کے دکھ درد میں شامل اسی سماجی شعور کے سبب ہوتے ہیں۔ جوش نے مناظرِ فطرت کی عکاسی ترک نہیں کر دی تھی۔ ان کا انقلاب، سماجی شعور سے زیادہ ان کے ڈکشن کے گھن گرج کے سبب نظر آتا ہے۔ 'لیلیٰ کے خطوط' کے کردار کا تقاضا تھا، بے چارے اختر شیرانی سے غلطی سرزد ہو گئی تھی۔ ''اُٹھ ساقی اٹھ تلوار اٹھا''۔ ہوسکتا ہے یہ مکالمہ میکدے میں ہوا ہو جس میں کوئی سنجیدگی نہ ہو۔

محمد حسن نے آگے لکھا ہے کہ اس جذباتی بغاوت کے پیچھے جاگیردارانہ نظام کی

دقیانوسیت اور فرسودگی کے شکنجوں کو توڑ کر آگے نکل جانے کا جذبہ کارفرما تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک کے بانی سجاد ظہیر نے کچھ اچھے ذہنوں کو جمع کر لیا تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس گروہ میں بہت جلد ٹوٹ پھوٹ شروع ہوگئی۔ اس گروہ میں مذہب بیزاری، جنسی آزادی، فحاشی، عریانی کے عناصر بھر گئے۔ لہٰذا اس گروہ کے خلاف فطری طور پر اعتراضات شروع ہو گئے۔ 'انگارے' کی ضبطی بھی بقول محمد حسن مذہب کی تضحیک اور فحاشی کی بنا پر عمل میں آئی تھی۔ محمد حسن نے راشد، میراجی، منٹو اور حسن عسکری کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''ابتدا میں راشد، میراجی، منٹو، حسن عسکری بھی اپنے کو اسی گروہ سے متعلق سمجھتے تھے کیوں کہ وہ ترقی پسندوں کے مثبت نظریوں سے متفق نہ ہوتے ہوئے بھی ان کی بت شکنی، باغیانہ مزاج، جاگیردارانہ دقیانوسیت سے ٹکراؤ اور سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش سے ضرور متفق تھے۔ گویا وہ سماجی تبدیلی کے موید تھے مگر سماجی تبدیلی کی سمت کے بارے میں اختلاف رکھتے تھے۔'' (ص 203)

محمد حسن نے چاروں اہم نام لیے ہیں۔ یہ لوگ ترقی پسندوں کے مثبت نظریوں سے متفق نہیں تھے تو پھر کس بات پر متفق تھے؟ بت شکنی، باغیانہ مزاج اور سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش سے متفق تھے، تو کیا یہ سب باتیں منفی تھیں؟ جب کوئی آدمی کسی تنظیم یا شخص کے نظریے سے اتفاق کرتا ہے تو کہیں نہ کہیں ذہنی ہم آہنگی اور قدر مشترک کے طور پر کوئی عنصر ضرور موجود ہوتا ہے۔ یہ ایک آفاقی، نفسیاتی اور فطری کلیہ ہے۔ غور کیا جائے تو خود یہ چاروں ادبی شخصیات اپنے طور پر اپنی اپنی تخلیقی کائنات میں باغیانہ مزاج اور رویے کے ساتھ سرگرم عمل تھیں۔ ہوسکتا ہے یہی باغیانہ مزاج ترقی پسندوں اور ان شخصیات کے درمیان ہم آہنگی کا سبب بن گیا ہو۔ دیکھا جائے تو یہ چاروں شاعری، فکشن اور تنقید کے میدان میں شہرت کی بلندیوں تک گئے۔ بے شک سماجی تبدیلیوں کی طرف ان کی نگاہیں تھیں لیکن اس کے لیے یہ لوگ شعری اور فنی صفات کا خون کرنا نہیں چاہتے تھے اور یہی وجہ ہے کہ ان چاروں ادبی شخصیات کے نقوش یا اب بھی تابندہ ہیں۔ ترقی پسندوں کی تخلیقات میں جو سطحیت اور خامیاں تھیں انھیں خود محمد حسن نے قبول کیا ہے اور سجاد ظہیر نے بھی لکھا ہے۔ محمد حسن نے یہ بھی ذکر کیا ہے کہ کرشن چندر، مجاز، مخدوم، سردار، جاں نثار اختر اور ساحر کی تخلیقات رومانیت سے ترقی پسندی تک آئی تھیں۔ ان کے لہجے کا رنگ رومانی اور جذباتی تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں جذباتیت اور رومانیت سے حقیقت

مدھم پڑ جاتی ہے۔ محمد حسن نے ترقی پسند گروہ کے سب سے اہم اور معروف و مقبول شاعر فیض کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ توجہ طلب ہے:

> ''انتہا یہ ہے کہ خود فیض بھی جو ہمارے ترقی پسند شعرا میں سب سے کامیاب کہے جاسکتے ہیں، خیال اور جذبے کے براہِ راست اظہار میں شعریت پیدا نہیں کرسکے اور خیال کی باطنی (Intrinsic) رعنائی کے بجائے غزل کی امیجری اور عشقیہ رنگ و آہنگ سے سجا بنا کر اپنی باتیں اشعار میں پیش کرتے رہے۔''
>
> (ص204)

ترقی پسند حقائق کی جس برہنہ گفتاری اور راست بیانی پر زور دیتے تھے، فیض اس طرزِ ادا کے مؤید نہیں تھے۔ محمد حسن صاحب نے خیال کی جس باطنی (Intrinsic) رعنائی کی بات کی ہے وہ قدرے Undefined ہے۔ یہ ایک مجرد صفت ہے جو کم و بیش کیف و آہنگ سے قریب ہوجاتی ہے اور ذرا آگے بڑھیے تو یہ کیف و آہنگ یا باطنی رعنائی غزل کی امیجری اور عشقیہ رنگ و آہنگ میں بج سنور کر زیادہ پرکشش اور بامعنی ہوجاتی ہے۔ لہٰذا فیض کی تخلیقی بصیرت نے اپنی فکری اساس اور شعری آہنگ کو جس رنگ و آہنگ اور امیجری کے ساتھ پیش کیا، وہ اردو شاعری میں لائق توجہ بن گئی۔ امیجری کوئی آسان اور چلتی پھرتی شے نہیں کہ اسے ہر شاعر بخوبی نبھا سکے۔

آگے چل کر محمد حسن نے اس مضمون میں ہندوستان کی سیاسی اور معاشی تبدیلی کا ذکر کیا ہے، جس سے ترقی پسندوں کا رشتہ خاصا مضبوط تھا۔ اس تبدیلی کے سبب یہاں کی تہذیبی و معاشی صورتِ حال میں واضح تبدیلی پیدا ہوئی اور بقول محمد حسن بڑے بڑے کارخانے اور بند بنے، زمین داری ختم ہوئی، سرمایہ داری نظام کی نشوونما ہوئی، پنج سالہ منصوبے بنے، غیر ملکی امداد حاصل کی گئی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پندرہ سال میں ہندوستان برطانیہ امریکہ یورپی ممالک کے مقابلے میں غیر ترقی یافتہ ہونے کے باوجود ایشیا میں جاپان کے بعد صنعتی طور پر سب سے زیادہ ترقی یافتہ ملک بن گیا۔ (ص206)

یہ جو نیا نظام اور سماج بنا اس کے منفی پہلو یہ سامنے آئے کہ رشوت خوری، جمع خوری، کنبہ پروری، لسانی تعصب اور دوسرے طرح کے کرپشن سامنے آگئے۔ اگر آج کے عہد میں دیکھا جائے تو اُس وقت کے بدلتے ہوئے/ بدلے ہوئے سماج میں جو کرپشن تھا، وہ آج بھی رائج

ہے بلکہ اس میں بے حیائی اور نااہلی نے بھی اپنے پنجے گاڑے ہیں۔ معاشرے کے کسی طبقے میں آدرش یا اخلاقی قدریں تقریباً ناپید ہوگئی ہیں۔ محمد حسن نے یہ بھی یاد دلایا ہے کہ شہر کی ترقی اور چکاچوند سے متاثر ہو کر تعلیم اور حصول روزگار کی غرض سے کسانوں کے بچے بھی شہر کی طرف آنے لگے۔ انھوں نے بجا طور پر اس کی طرف اشارہ کیا ہے کہ تقریباً سارے ذرائع ابلاغ و اظہار ریڈیو، ٹی وی، اخبارات، رسائل، مطابع، ادبی جماعتیں، ساہتیہ اکاڈمیاں حکومت یا بڑے سرمایہ داروں کے قبضے میں جا چکے ہیں۔ لہٰذا شاعروں اور ادیبوں کے لیے اظہار رائے کی آزادی تقریباً ختم ہوگئی۔ اگر آج کے تناظر میں دیکھا جائے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ آج بھی سرمایہ داری کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ خواہ وہ پرنٹ میڈیا ہو، الیکٹرانک میڈیا ہو یا ملٹی نیشنل کمپنیاں۔ آج بھی جو موچی تھا اس کی اولادیں موچی ہی ہیں، جس کے پاس عمارتیں ہیں تو ہیں، جس کے پاس پھوس کا مکان ہے اس کے پاس پھوس ہی ہے۔ آج بھی فٹ پاتھ پر سونے والوں اور سرد راتوں میں ٹھنڈک سے ٹھٹھر کر مرنے والوں کی تعداد کم نہیں۔ بات بات پر قتل اور سیاسی اقتدار کے حصول کے لیے فسادات اور انسانی خون کا کاروبار آج پہلے سے زیادہ شدت کے ساتھ جاری و ساری ہے۔ ادیبوں کی ذمہ داریاں بڑھ گئی ہیں۔ فرق یہ ہوا ہے کہ آج کے دور میں بہت سے شاعر ادیب بھی دنیاداری اور کالابازاری، جمع خوری اور سیاسی چال بازیوں میں مصروف ہوگئے ہیں۔ وہ بھی خرید و فروخت میں لگ گئے ہیں۔ پتہ نہیں یہ وقت کا جبر ہے کہ ان کے باطن کی فطری تبدیلی۔ گویا جس دور میں ترقی پسندوں نے جو کچھ محسوس کیا تھا آج صورتِ حال اُس سے کہیں زیادہ بدتر ہے۔ آج بھی طاقت، اقتدار اور معیشت انہی لوگوں کی جاگیریں ہیں جن کی طرف محمد حسن صاحب نے اشارہ کیا ہے۔

یہ مضمون 1968 کا لکھا ہوا ہے جب جدیدیت شباب پر تھی۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ ترقی پسند تحریک اور اس کے منفی رویوں کے ردعمل میں جدیدیت وقوع پذیر ہوئی تھی۔ دونوں کے دعوے روشن خیالی کے تھے۔ اپنے اپنے زمانے کی گھٹن اور تاریکی سے لوہا لینے کا عزم دونوں میں تھا۔ محمد حسن صاحب نے اس زمانے کی گھٹن اور بڑھتی ہوئی بے یقینی، تشکیک اور Cynicism کا ذکر کرتے ہوئے فٹ نوٹ میں سردار جعفری کے حوالے سے لکھا ہے:

'ایک خواب اور' کا دیباچہ ان الفاظ سے شروع ہوتا ہے:

''خواب اور شکست خواب اس دور کا مقدر ہے''

اور پہلی نظم کا ایک شعر ہے:

در بدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال

اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب" (ص210)

اوپر جس گھٹن، بیزاری اور تشکیک کی فضا کا ذکر کیا ہے، اُس صورت حال میں کسی عوامی انقلابی تحریک کی غیر موجودگی میں فن کاروں اور دانشوروں میں چار گروہ پیدا ہو گئے۔ یہ بات یہاں سمجھ میں نہیں آئی کہ جس تشکیک، اور بیزاری یا Cynicism کا ذکر وہ کر رہے تھے وہ ترقی پسندی کے حوالے سے تھا یا جدیدیت کے۔

اگر یہ سب ترقی پسند کے حوالے سے تھا تو پھر یہ تشکیک اور بیزاری تو جدیدیت کی تسبیحات میں سے ہیں اور اگر جدیدیت کے حوالے سے یہ تشکیک اور بیزاری تھی تو فٹ نوٹ میں سردار جعفری کا حوالہ چہ معنی دارد؟ بہر حال!

پہلے گروہ کے بارے میں محمد حسن کا خیال یہ ہے کہ یہ ادیب، اقتدار سے کچھ مشروط یا غیر مشروط سمجھوتہ کر کے حاشیہ نشینوں میں شریک ہو گئے۔ قومیت، وطن دوستی، یک جہتی وغیرہ کو انھوں نے اوڑھ لیا اور مطمئن ہو گئے۔ میرا ماننا ہے کہ یہ گروہ ترقی پسند یا جدیدیت تک ہی محدود نہیں، بلکہ آج بھی ایسے حاشیہ بردار اور چاپلوس شعرا و ادباء موجود ہیں جو ارباب اقتدار سے اپنی تقدیر لکھواتے ہیں۔ یہ مجہول گروہ پہلے بھی مجہول تھا اور آج بھی ہے۔ ایسے لوگ ادب میں بھی محض حاشیے پہ رہ جاتے ہیں۔ دوسرے گروہ کے بارے میں محمد حسن کا خیال ہے کہ ان کے نزدیک ترقی پسندی سماجی تبدیلی کی ایک ایسی مثبت آگہی کا نام تھا جو فرد اور جماعت کے صحت مند استحصال پر مبنی موجودہ نظام کو تبدیل کرنے کی خواہش پیدا کر سکے۔ آگے لکھتے ہیں کہ البتہ انھوں نے اپنے ان خیالات اور جذبات کو مخصوص موضوعات کے سہارے ظاہر کرنے کے بجائے واردات کی شکل میں ذاتی تجربہ بنا کر پیش کیا اور پرانے براہِ راست خطیبانہ طریقے کے بجائے، مختلف تکنیک اور ڈکشن کے تجربے کیے۔ میں سمجھتا ہوں کہ محمد حسن یہاں نئی ترقی پسندی کی بات کر رہے ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ اس عہد میں یعنی ۶۰ء کے بعد انفرادی شعور اور واردات کے ذاتی تجربے کی شکل میں پیش کش پر زور دیا جا رہا تھا جو جدیدیت کا طریقہ تھا۔ لہٰذا محمد حسن نے اسے نئی ترقی پسندی کہا۔ ساتھ ہی اس مضمون کے عنوان میں اسے نئی جدیدیت سے مشروط بھی کر دیا۔ پہلے انھوں نے فیض کے شعری طریقہ کار میں حقیقت کی براہ راست پیش

کش کے فقدان کا شکوہ کیا پھر انھوں نے لکھا:

''یہ بات قابل لحاظ ہے کہ خود ترقی پسند شعرا اور افسانہ نگاروں کا ڈکشن، ان کے موضوعات اور تکنیک کلیتاً یکساں نہیں رہی ہے۔ فیض کا انداز سردار جعفری سے مختلف رہا ہے... یہی فرق کرشن چندر اور بیدی کے افسانوں میں ہے۔ اس کے علاوہ فیض پہلے شاعر ہیں جو اردو میں Transferred Epithet کا استعمال کر کے اثر لکھنوی کے ہدف ملامت بنے۔ (ص 211)

اثر لکھنوی کے ہدف ملامت بننے کے بعد بھی فیض کے شعری وقار پر کوئی حرف نہ آیا۔ برہنہ گفتاری اور راست بیانی کے برخلاف خود محمد حسن نے فیض کی نظم 'دریچے'، 'ہم کہ تاریک راہوں میں مارے گئے' اور 'اے روشنیوں کے شہر' میں نئی امیجری اور تکنیک کے تنوع کی بات کی ہے۔ اسی گروہ میں اختر الایمان کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے بھی خطیبانہ یا راست طرز اظہار میں اپنے تصورِ حیات کو پیش نہیں کیا۔ یہاں ذرا آگے چل کر محمد حسن نے جو نام گنوائے ہیں وہ اس طرح ہیں: جذبی، مجاز، فیض، مخدوم، اختر الایمان، خورشید الاسلام، مجید امجد، عمیق حنفی، وحید اختر، شہاب جعفری، شاذ تمکنت، شہریار، سجاد ظہیر، راشد آذر۔ یہاں نام کی ترتیب Chronological نہیں ہے اور محمد حسن نے یہی ترتیب رکھی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں جدیدیت اور نئی ترقی پسندی کی سرحدیں ہم آمیز ہوتی نظر آتی ہیں۔ اوپر کی فہرست سے اگر بے دردی کے ساتھ کچھ نام نکالنا چاہیں جو ترقی پسند نہیں تو مجید امجد، عمیق حنفی، شہریار، شہاب جعفری، راشد آذر کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ خالص ترقی پسندوں میں جذبی، مجاز، فیض، مخدوم، خورشید الاسلام، سجاد ظہیر کو رکھ سکتے ہیں۔ اختر الایمان، وحید اختر، شاذ تمکنت کے معاملات قدرے مختلف ہیں۔ یہ سب صحت مند زندگی اور روشن مستقبل حیات کے خواہاں ہیں جن کی پیش کش ان کی شاعری میں نظر آتی ہیں۔ کچھ ترقی پسند تو بعد میں چل کر جدیدیت یا نئے زمانے سے متاثر ہوئے جس کی طرف عمیق حنفی نے اپنے ایک مضمون (شاعر، دسمبر 1966) میں اشارہ کیا اور جس کا حوالہ محمد حسن نے اسی مضمون میں دیا بھی ہے:

''ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں کی بغاوت، جدت، ندرت اور تجربات کی تاریخی اہمیت سے انکار کرنا میرے لیے ناممکن ہے۔ فیض، ندیم، سردار جعفری، جاں نثار اختر، مخدوم وغیرہ کی بیشتر نظمیں اور غزلیں نئی شاعری کے ضمن میں

آجاتی ہیں اور انھیں پڑھ کر آنکھوں میں نور اور دل میں سرور آجاتا ہے۔

(ص 213)

اسی طرح وحید اختر نے جب شہر یار کے مجموعہ کلام، اسم اعظم کا دیباچہ تحریر کیا تو جدیدیت اور ترقی پسندی کے نقطۂ اتصال کی طرف اس طرح اشارہ کیا:

''جدید شاعروں کو بھی سیاسی اور سماجی مسائل کا شعور ہے لیکن وہ اس شعور کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کر کے شاعری میں ظاہر کرتے ہیں۔ اسی لیے اس کی لے بلند نہیں ہو پاتی۔ انفرادی اور اجتماعی سطح پر بہتر زندگی کی آرزو اور اس کو پانے کے لیے حوصلہ، ایسی باتیں کسی بیمار اور شکست خوردہ ذہن کی پیداوار نہیں ہوتا۔''

(ص 212)

محمد حسن نے عمیق حنفی کے اور بھی طویل اقتباسات نقل کیے ہیں اور پھر جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ ملاحظہ کیجیے:

''پوری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ جدیدیت مختلف الخیال اور مختلف العقائد شعرا سے عبارت ہے اور کم سے کم ان میں بعض شاعر ایسے ضرور ہیں اور وہ اچھے اور سچے جدید شاعر ہیں جو مشرقی پسند نفس مضمون کو صرف نئے اور مختلف ڈکشن کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور منفرد پیرایہ اظہار اختیار کرتے ہیں۔ پیرایہ اظہار کے اختلاف کو انداز نظر کا اختلاف قرار دینا صحیح نہیں اور اس اعتبار سے یہ شعرا بے شک نئی ترقی پسندی کا ہراول دستہ کہے جاسکتے ہیں۔'' (ص 213)

ایک زمانے میں نئے ادب، جدید ادب، نئی ترقی پسندی کی بحث بہت شدت سے چلی تھی۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے خلاف ایک کتاب جناب فرقت کاکوروی نے 'مداوا' کے نام سے مرتب کی تھی۔ اکتوبر 1944 کے 'عالمگیر' میں مولوی سید اختر علی تلہری نے نئے ادیب اور ادب کی فروگذاشتوں کی گرفت کی۔ 'ترقی پسند ادب' کے عنوان سے پروفیسر رشید احمد صدیقی نے بھی آج کل، دلی میں ایک مقالہ سپرد قلم کیا تھا جس کے جواب کے طور پر پروفیسر احتشام حسین نے اُسی رسالے میں ایک مضمون تحریر کیا۔ انھوں نے لکھا:

''موصوف (رشید احمد صدیقی) فرماتے ہیں کہ نیا ادب جن حالات وحوادث کے ماتحت وجود میں آیا، جن تیلیوں پر اس کا ڈھانچہ قائم ہے جس روپ میں اور

جن لوگوں کی معرفت وہ ہم تک پہنچا وہ تمام تر بدیسی ہیں... ترقی پسندی کے فلسفے کا کسی مغربی فلسفے پر مبنی ہونا اس کے بدیسی ہونے کی دلیل نہیں، کیوں کہ علوم سارے انسانوں کی ملک ہیں، اگر وہ ان سے فائدہ اٹھا سکیں... ترقی پسند ادب نہ تو بدیسی ہے، نہ فاشی اور عریانی کی حمایت کرتا ہے، نہ مذہب سے بیزاری یا خدا کی توہین اس کے مسلک میں شامل ہے۔''

(بحوالہ: جدید ادب، منظر اور پس منظر، مرتب: جعفر عسکری، ص: 34، 35 اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 1996)

اس طرح یہ نئے ادب، جدیدیت اور نئی ترقی پسندی کی بحث پرانی ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے فرقت کاکوروی کی مرتب کردہ کتاب کے مضامین کا جواب دیا، مولوی اختر تلہری کا جواب دیا اور پروفیسر رشید احمد صدیقی کے خیالات پر خامہ فرسائی کی۔ محمد حسن نے بھی ظاہر ہے کہ ترقی پسند ادب کے نئے رنگ روپ کو دیکھ کر یا یوں کہہ لیں جدید لب و لہجے کے شعری اور نثری فن پارے کو دیکھ اور پڑھ کر یہ بات محسوس کی کہ جو بچی جدیدیت ہے، دراصل وہ ایک طرح کی نئی ترقی پسندی ہے۔ انھوں نے اس کی توثیق کے لیے وحید اختر اور عمیق حنفی کے خیالات بھی پیش کیے۔

اپنے اس مضمون میں تیسرے گروہ کا ذکر کیا ہے۔ اس میں انھوں نے کسی بھی شاعر یا فکشن نگار کا حوالہ نہیں دیا ہے جب کہ اس سے پہلے جس گروہ کا ذکر کیا تھا اس میں حوالے موجود تھے۔ لکھتے ہیں:

''ان میں وہ لوگ ملیں گے جن کے سامنے سماجی تبدیلی کی کوئی واضح سمت تو نہیں ہے، مگر سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش اور موجودہ صورتِ حال اور اس سے پیدا شدہ گھٹن، تشنج اور مفاد پرستی کی اندھی دوڑ سے بے پناہ نفرت کا جذبہ البتہ موجود ہے۔''

اسی طرح مشینی اور صنعتی دور کا یہ فن کار سرمایہ دارانہ ڈسپلن اور ضابطہ بندی سے اس قدر عاجز آچکا ہوتا ہے کہ سماجی شعور اور مجلسی ذمہ داری ہی سے نہیں، ترسیل اور اظہار تک سے منکر ہوجاتا ہے۔ اپنے اس مقاطعے کو انفرادی آزادی سمجھتا

ہے... یہ بھول جاتا ہے کہ اس نظام کی بیماریوں کا علاج انفرادی مقاطعے سے
نہیں، اجتماعی انقلاب ہی سے ممکن ہے اور اس کے لیے مزاج نہیں بلکہ بہتر
ضابطہ اور بہتر ڈسپلن ضروری ہے اور انفرادیت کی توسیع اور اس کا اجتماعی آہنگ
سے ہم آواز ہونا لازمی ہے۔" (ص: 214، 215)

گرچہ محمد حسن نے اس گروہ کے نام نہیں کھولے ہیں، لیکن یہاں Salient features کے طور پر جو نکات پیش کیے گئے ہیں اس سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ جدیدیت کے شاعر اور ادیب ان کے مخاطب ہیں۔ ترسیل اور اظہار کا منکر ہونا یا انفرادی مقاطعے کی بات کرنا، گھٹن اور مزاج کا ذکر کرنا جدیدیت کے بہت ہی مضبوط حوالے ہیں۔ محمد حسن کا خیال ہے کہ موجودہ سماجی انتشار اور نظام اقتدار سے یہ گروہ بھی بیزار اور بدظن ہے۔ اس کے لیے وہ انفرادی مقاطعے کے بجائے اجتماعی انقلاب کو اس کا مداوا تصور کرتے ہیں۔ یہ تو خیر ۱۹۷۰ء کے دہے کی بات تھی، اگر آج کے تناظر (۲۰۰۰ء کے بعد) میں دیکھا جائے تو ہم جس سائبر اسپیس (Cyber Space) میں جی رہے ہیں، وہاں یہ انفرادیت اور اجتماعیت کا تصور ہی تقریباً ختم ہوگیا ہے۔ آج کمپیوٹر اسکرین بلکہ موبائیل اسکرین پر پوری دنیا انٹرنیٹ کے ذریعہ ایک شخص کے سامنے موجود ہوتی ہے۔ ہر شخص اپنا معاشرہ خود ہی ہے۔ آج ہمارے معاشرے میں انسانی قدروں کی پامالی جس قدر ہورہی ہے، اس پر گفتگو کرنا بھی بے سود معلوم ہوتا ہے۔ یہ زوال آمادہ سائبر اسپیس اپنی تمام تر تابانیوں اور رونقوں کے ساتھ بڑی تیز رفتاری کے ساتھ کہیں قعر ضلالت (Black hole) کی طرف چلی جارہی ہے۔ ایسے میں نئی ترقی پسندی یا جدیدیت کی بحث بھی کھوسٹ بڑھیا کے جھریوں بھرے چہرے کی طرح ہے، جہاں صرف ماضی کی شکن آلود آرزوئیں اور ناکام تمنائیں سورہی ہوتی ہیں۔ محمد حسن کے زمانے میں اس بحث کی گنجائش تھی۔ انھوں نے بجا طور پر یہ لکھا ہے کہ یہ خواہش بے حد مضطرب اور جاندار ہوتے ہوئے بھی ادھوری اور ناکافی ہے کیوں کہ یہ خود اپنی آگ کی خس و خاشاک بن کر رہ جاتی ہے اور قابل نفرت نظام کی توڑ پھوڑ کرنے کے بجائے خود اپنی توڑ پھوڑ میں لگ جاتی ہے۔ اگر اس قول کی روشنی میں افتخار جالب اور ظفر اقبال اور احمد ہمیش وغیرہ کی تخلیقات کا جائزہ لیں تو اندازہ ہوجائے گا کہ یہ توڑ پھوڑ بے معنی تھی۔ بلکہ فیشن پرستی کے شکار دوسرے کئی شعراء بھی ہوئے۔ اس توڑ پھوڑ اور جدیدیت کی فیشن پرستی کو فروغ دینے میں 'شب خون' نے جو رول ادا کیا وہ

اظہر من الشمس ہے۔ لیکن خود جدیدیت کے بانی کہے جانے والے فاروقی نے اپنی تمام تر صلاحیتوں کو کلاسک کی چھان پھٹک اور تشریح و تعبیر میں لگا دیا۔ یہاں تک کہ بعد میں جو کہانیاں آئیں یا ناول منظر عام پر آیا وہ بھی قدیم تہذیبی تناظر میں تحریر کیا گیا۔ پوری نسل اس وقت کی 'شب خون' کی چھتری تلے آ گئی اور چھتری بردار اپنا منہ پھیرے داستانی اور میر کی چھتری کی طرف دیکھ رہا تھا۔ کاش کچھ اچھے ذہین تخلیق کاروں کو یہ بات سمجھ میں آ گئی ہوتی۔ حد تو یہ ہے کہ آج بھی ہماری پیڑھی کے بہت سے ذہن فاروقی کی چھتری تلے رواں دواں ہیں، یہ جانے بغیر کہ جدیدیت کا بگل بجا کر خود فاروقی کدھر چلے گئے تھے۔ خیر یہ ایک ضمنی مگر متعلق بات تھی، اس لیے ذکر آ گیا۔

محمد حسن نے ایک چوتھے گروپ کا ذکر کیا ہے اور یہاں بھی کسی نام کا ذکر نہیں کیا ہے کہ آسانی سے ہم وہاں پہنچ جائیں۔ اس گروہ سے سچے آرٹ اور ترقی پسندی دونوں کو خطرہ ہے۔ یہ لوگ انقلاب کی کوشش کو بے کار تصور کرتے ہیں۔ ظالم اور مظلوم کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکا جاتا ہے۔ ایک طرف تو یہ لوگ انسانی ترقی کی ناکامیوں کا ذکر بھی کرتے ہیں لیکن دوسری طرف سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی کو باطل بھی قرار دیتے ہیں۔ محمد حسن کے مطابق یہ گروہ عقل پر یقین نہیں رکھتا۔ انھوں نے لکھا ہے:

> ''ان سب کا مقصد صرف ایک ہے اور وہ یہ کہ انسانی بصیرت کو انقلابی جدوجہد سے دور کرایا جائے اور اس کا رشتہ عقل اور سائنس سے جوڑنے کے بجائے احساس محض اندھے جذبے یا کسی رجعت پسندانہ مذہبی، اساطیری یا ماورائی فلسفے سے ملا دینے کی کوشش کی جائے... ان رجعت پسند فلسفہ طرازی کو بے نقاب کرنے کی ضرورت ہے۔'' (ص 217)

یہ کون لوگ تھے؟ کاش محمد حسن اُن فلسفہ طرازوں میں سے کچھ کے نام بتا دیتے۔ یہ پروفیسر گوپی چند نارنگ تھے یا شمس الرحمٰن فاروقی، وہاب اشرفی تھے یا شمیم حنفی، وزیر آغا تھے یا ممتاز حسین؟ حالاں کہ 1968 میں ان میں سے شہرت کم ہی کو نصیب ہو پائی تھی۔ سب کے سب لکھ ضرور رہے تھے۔ فلسفہ طرازی کا زمانہ بھی جدیدیت کا زمانہ تھا جہاں کرکے گار، ڈیکارٹ، سارتر وغیرہ کے نظریات چمک رہے تھے۔ نطشے، کانٹ، ہائیڈیگر وغیرہ کی فلسفہ طرازی اردو میں در آئی تھی۔ 80ء کے بعد اردو میں مابعد جدید دور شروع ہو گیا جو کشادہ روی

اور کسی ازم سے انکار کی صورت میں سامنے آیا۔ اس میں انفرادی اور اجتماعی تصورات ایک ساتھ آگئے۔اس کے حوالے تہذیبی و ثقافتی مدلولات طے پائے۔ یہاں بھی چارلس جنکس، لیوتار، دریدا، فوکو، جولیا کرسٹیوا، اسٹینلے فیش، ایزر (Iser) وغیرہ نے نئے فلسفوں کی روشنی میں معاشرے اور ادب کے رشتے کو سمجھنے کی کوشش کی۔ معلوم ہوا کہ متن میں جو کچھ بھی ہے یا متن خود بھی معاشرے کی ملک ہے ایسے میں قاری کی اہمیت بڑھ گئی۔

ترقی پسند کے آغاز میں جو فلسفہ یا تصورِ حیات کام کررہا تھا، وہ 1968 (اس مضمون کے وجود میں آنے کے وقت) میں بدل گیا۔لہٰذا محمد حسن نے اس تبدیلی کی روشنی میں ترقی پسندی پر نظرِ ثانی کی۔ اب وہ یہ لکھنے پر مجبور ہوگئے:

> "آج کی ترقی پسندی کے لیے نہ خطابت لازمی ہے نہ براہِ راست پیرایۂ اظہار ضروری ہے۔ نہ پرانی باتوں اور قدیم بندھے ٹکے موضوعات پر طبع آزمائی شرط ہے۔ آج کی ترقی پسندانہ بصیرت مختلف ہوگی، لیکن مختلف ہونے کے باوجود اور اسی بنا پر نئے دور کی ترقی پسندی ہوگی۔" (ص 217)

خطابت اور براہِ راست پیرایۂ اظہار کے بغیر اردو میں ترقی پسندی کا تصور نہیں کیا جاسکتا ؛ کیوں کہ جو شعرا بھی اس دور میں اس سے الگ ہوئے وہ موردِ الزام ٹھہرائے گئے۔ فیض اور اختر الایمان کی مثالیں موجود ہیں۔ اسی طرح فکشن میں بیدی اور منٹو موجود ہیں۔ مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ بلا وجہ ہر زمانے تک ترقی پسندی کو کھینچ کر لانا ضروری نہیں ہے۔ ایسے میں فطری طور پر غیر منطقی تاویلات اور لچر توضیحات و توجیہات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ بے شک ہر زمانے کی اپنی ترقی پسندی ہوتی ہے۔ ترقی پسندی تو ہر نظریے کے بطن میں ہوتی ہے، یہ خود کوئی نظریہ نہیں۔

احتشام حسین کو مولوی اختر علی تلہری نے اپنے مضمون سے اور 'مداوا' (1944) سے کافی پریشان کردیا تھا۔ وہ اکثر گھوم پھر کر ترقی پسندی کی تعریف پوچھ لیا کرتے تھے یا پھر یہ کہ ترقی پسند ابھی کچھ دنوں پہلے تک ترقی پسند ادب کے لیے نئے ادب کا استعمال کیا کرتے تھے لیکن مداوا کے شائع ہونے کے بعد اسی کے مضامین سے ترقی پسند کے عیوب ظاہر ہوگئے۔ چنانچہ اب وہ 'نئے ادب' سے اختلاف کرنے لگے۔ احتشام حسین نے مولوی اختر علی کا جواب بہت ہی متانت (جو ان کی شخصیت کا ناگزیر حصہ تھی) اور دیانت داری سے دیا۔ انھوں نے ترقی پسندی

کے حوالے سے 'عالمگیر' کے مدیر کو مولوی اختر علی کا جواب لکھا جس میں ترقی پسندی کی تعریف کے حوالے سے لکھا تھا کہ:

''میں نے ترقی پسندی کی تعریف کے سلسلے میں اپنی بے بضاعتی کا اظہار کیا تھا بلکہ اس کی جگہ ترقی پسندی کی توضیح وتشریح اچھی طرح کردی تھی لیکن مولانا تعریف پر مصر ہیں۔ میں نے کہا تھا کہ ہر شخص کے شعور اس کے مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور جمالیاتی تصورات کی تعریف آسان نہیں۔ مولانا فرماتے ہیں ہاں یہ تو ٹھیک ہے لیکن پھر بھی آپ تعریف کیجیے... میں اپنی بصیرت کے لیے موصوف سے استدعا کروں گا کہ وہ شعر، ادب، غزل اور اسی قسم کے اور اصناف کی منطقی تعریف فرمادیں تو نہ صرف مجھ پر بلکہ ساری ادبی دنیا پر احسان ہوگا۔''

(جدید ادب، منظر اور پس منظر، مرتب: جعفر عسکری، ص:50، 1996)

کچھ لوگ ادب کو الجبرا یا Trigonometry کا فارمولہ سمجھتے ہیں یا پھر Organic Chemistry کا اسٹرکچرل فارمولا جس میں آپ بتادیں کہ میتھین (Methane) میں ایک کاربن اور چار ہائیڈروجن ہوتے ہیں وغیرہ۔ مولوی اختر علی نے احتشام صاحب یا اس وقت جو ترقی پسندی کے لواحقین تھے، ان کے بخیے ادھیڑنے میں لگے ہوئے تھے۔ یہ کام ہر زمانے میں ہوا ہے۔ تعریف تو مابعد جدیدیت کی بھی نہیں ہے۔ مغرب کے سارے مفکروں نے موٹی موٹی کتابیں تصنیف کردیں لیکن دو سطروں کی تعریف پیش نہیں کی۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ سب معذور تھے، بلکہ انھیں یہ پتہ تھا کہ ادب کی تفہیم کے لیے کسی فارمولے کی ضرورت نہیں بلکہ Perception اور ادراک یا بالیدہ شعور کی ضرورت ہوتی ہے۔ محمد حسن صاحب نے موجودہ صورتِ حال (1968) کو 1936 ہی کو سماجی تبدیلی کی خواہش سے جوڑا ہے اور نئی ترقی پسندی کے امکانات پر روشنی ڈالتے ہوئے مضمون یوں ختم کیا ہے:

''موجودہ روحانی اضطراب اور سماجی تبدیلی کی خواہش کو پھر حقیقت نگاری اور سائنٹفک بنیاد پر استوار کرنے کا سوال درپیش ہے اور نئی ترقی پسندی کے سارے امکانات اور پیچیدگیوں کو پرکھنے اور پہچاننے کی ضرورت ہے جس کے بغیر ادب عصر حاضر کا عکاس اور راہبر نہیں بن سکتا۔'' (ص 218)

محمد حسن کا ایک مضمون 'جدید اور ترقی پسند ادب کی مشترک اقدار' کے عنوان سے ہے جس

پر سال اشاعت درج نہیں۔ البتہ یہ مضمون زیرِ بحث مضمون کے بعد اسی کتاب 'جدید اردو ادب' میں شامل ہے۔ اس میں بھی اس تاثر کو دوسرے انداز میں پیش کیا گیا ہے:

"ترقی پسندی، ادب کی اقدار کو اضافی مانتی ہے۔ یعنی ہر دور کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے پیشِ نظر ترقی پسندی کا تصور بھی بدلتا رہتا ہے۔" (ص219)

ادب کی قدریں اضافی قطعی نہیں ہوتیں البتہ اطلاقی صورتِ حال بدل جاتی ہے۔ یہ بات بار بار کہی جاتی ہے کہ ہر دور کے تقاضوں کے پیشِ نظر ترقی پسندی کا تصور بھی بدلتا رہتا ہے۔ کیوں بدلتا رہتا ہے؟ اگر یہ تصور اس قدر کمزور، لچر یا Fragile ہے تو پھر اس پر اصرار کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جس دور میں جو رویہ یا نظریہ ہے، وہ تصور اسی میں ضم کیوں نہیں ہو جاتا؟ ادب میں کچھ بھی بدل سکتا ہے، لیکن اس کی بنیادی قدریں اس کی جڑوں میں موجود ہوتی ہیں۔ محمد حسن اسے اضافی تصور کرتے ہیں۔ بہر حال انھوں نے ترقی پسندی کو جدیدیت کے عہد میں بدلتے ہوئے ادبی معیارات، Norms اور نئے تہذیبی تناظر میں از سرِ نو پرکھنے اور سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی، یہ اہم بات ہے۔ یہ اس وقت کا تقاضا تھا۔ آج کی نسل کو چاہیے کہ وہ آج کے سائبر اسپیس میں نئی فکری و تہذیبی اساس پر ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، خود جوازیت اور دوسری فکری و فنی جہات کو سمجھے اور سمجھائے۔ محمد حسن نے جس رویے، ادبی صورتِ حال اور اس کے امکانات پر روشنی ڈالتے ہوئے نئی ترقی پسندی کو عصرِ حاضر کا عکاس اور راہبر بنائے جانے کی بات کی ہے، ہمیں چاہیے کہ اس پر غور کریں اور دیکھیں کہ کیا واقعی آج کے عہد میں حقیقت نگاری کی پیش کش کے وہی Tools کارگر ہو سکتے ہیں جو ترقی پسندی یا جدیدیت کے تھے؟

○

آل احمد سرور کی اقبال فہمی

آل احمد سرور نے شعر و ادب کے مختلف گوشے پر خامہ فرسائی کی لیکن اگر انھوں نے کسی ایک موضوع پر سب سے زیادہ لکھا تو وہ ہے 'اقبالیات'۔ اس سے اقبال کے افکار اور فن شاعری سے ان کے گہرے شغف کا پتہ چلتا ہے۔ اردو کے نقادوں نے ہمیشہ اقبال کے فکر و فلسفے پر زیادہ توجہ کی۔ یہ بھی ہوا کہ ان کی شاعری کے محاسن پر کم گفتگو ہونے کی شکایتیں بھی کی گئیں۔ آل احمد سرور نے بھی اس بحث میں دل چسپی لی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اقبال ایک اہم فلسفی ہیں مگر انھیں بڑا مفکر نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن بلاشبہ وہ بڑے شاعر ہیں اور ان کی جگہ میر اور غالب کی صف میں ہے۔''
>
> (ابتدائیہ، دانشور اقبال، ص8)

سرور صاحب اقبال کو اہم فلسفی مانتے ہیں مگر بڑے مفکر نہیں۔ ساتھ ہی ان کی جگہ وہ میر اور غالب کی صف میں متعین کرتے ہیں۔ اگر میر، غالب اور اقبال کا موازنہ کرنے کی کوشش کی گئی تو کئی طرح کی پیچیدگیاں اور مشکلیں پیدا ہوسکتی ہیں۔ تینوں کے زمانے الگ، تینوں کے افکار اور تحفظات الگ۔ البتہ زبردستی کھینچ تان کر تقابل و تسابق کرنا چاہیں تو اور بات ہے۔ میرے خیال سے یہ صف بندی نامناسب بات ہوگی۔

آل احمد سرور نے اقبال شناسی کے باب میں کئی طرح کے اضافے کیے ہیں۔ انھوں نے اقبال کے فکر و فلسفے کے ساتھ ساتھ شاعرانہ عظمت کو بھی نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ چوں کہ اقبال کا اپنا ایک سیاسی نظریہ بھی تھا اس لیے سرور صاحب نے اقبال کی سیاسی فکر کو بھی پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے فیض اور فانی سے تقابل بھی کیا ہے۔ اقبال کی معنویت سے بھی ہمیں روشناس کرانے کی کوشش کی ہے۔ وہ خود بھی ترقی پسند تھے مگر انھوں نے اقبال سے ایک طرح کا عشق روا رکھا اور ساتھ ہی اقبال کے تئیں ترقی پسندوں کے غلط رویے کو رد بھی کیا۔

انھوں نے ترقی پسندوں کے اس رویے پر طنز کرنے کے لیے ایڈیسن سے متعلق پوپ کی شاعری کا نمونہ بھی پیش کیا جو کہ دل چسپ بھی ہے اور غور طلب بھی۔ نظم کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

Dawn with faint praise, assent with civil leer
And without sneering, teach the rest to sneer
Willing to wound and yet afraid to strike
Just hint a fault and hesitate dislike
Alike reserved to blame, or to command
A timerous foe and a suspicious friend

ترجمہ: (اپنے مصرعوں میں دبی زبان سے تعریف کر کے مردود کر دینا
شائستہ وزدیدہ نظروں سے اقرار اور خود استہزا نہ کرتے ہوئے دوسروں کو
استہزا پر مائل کرنا
زخمی کرنے کو آمادہ مگر وار کرنے سے خائف
کسی خامی کی طرف ہلکا سا اشارہ مگر صاف صاف ناپسندیدگی میں پس و پیش
اعتراض اور تعریف دونوں میں احتیاط
ایک خائف دشمن اور مشتبہ دوست)

اس مثال سے سرور صاحب نے اقبال کے فکر و فن کے تئیں ترقی پسندوں کی وزدیدہ نگاہی پر ایک ضرب سی لگائی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ سرور صاحب بڑے فنکار کی تخلیقی قوت اور جودت طبع کے قائل ہیں اور یہ بھی کہ ان کے یہاں کسی بھی نظریے کو لے کر ادعائیت قطعی نہیں۔ انھوں نے اقبال کے حوالے سے لکھا ہے کہ بیشتر نقادوں نے اقبال کے فکر و فلسفے کو اہمیت دی اور شعری حسن کو پس پشت ڈال دیا۔ لیکن خود انھوں نے بھی زیادہ مضامین اقبال کے فکر و فلسفے کے حوالے سے ہی لکھے ہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ اس کے لیے کسی طرح کی معذرت خواہی کی ضرورت ہے۔ جہاں فکر و فلسفے کی عظمت شاعری پر حاوی ہوگی وہاں گفتگو بھی اسی کی ہوگی اور اس میں حرج بھی نہیں۔ فلسفہ و شاعری کے حوالے سے اقبال نے اپنی ڈائری 'بکھرے خیالات' میں لکھا ہے:

''فلسفہ انسانی تعقل کی برفیلی رات میں کانپتا ہوا جوہر ہے۔ شاعر نمودار ہوتا ہے اور ان کو معروضیت کی حرارت بخش دیتا ہے۔''

(بکھرے خیالات، مترجم: عبدالحق، ص 101)

سرور صاحب نے کلیم الدین احمد کی کتاب 'اقبال ایک مطالعہ' کی تعریف کی ہے کہ ان کی نظر اقبال کے فن پر مرکوز رہی ہے۔ حالاں کہ مذکورہ کتاب میں بھی جہاں دانتے اور اقبال کا ذکر چھڑ گیا ہے وہاں سو صفحات سے زیادہ فکر و فلسفے پر ہی گفتگو ہوتی گئی ہے۔ دراصل اقبال کے افکار عالیہ سے بچنا کسی کے لیے بھی آسان نہیں۔ وہ سلیم ہو کہ کلیم، خلیفہ ہو کہ سرور۔

شاعری اقبال کے نزدیک حکمت و دانائی ہے۔ ان کی نثر یا شاعری کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی طرح اسلامی افکار کی تشریح و تعبیر ہی کرتی ہے۔ ہاں ان کی حکمت و دانائی اور تخلیقی وجدان دونوں مل کر اسلامی افکار کو سبک اور رواں انداز میں پیش کرتے ہیں۔ سرور صاحب لکھتے ہیں:

> ''اس کا جادو ہر کس و ناکس پر چل گیا... مگر دانشور اقبال جس کے افکار نے اس کی شاعری کو بلندی، برگزیدگی، گہرائی اور گیرائی عطا کی ان کے ذہن کو روشن نہ کر سکا۔'' (دانشور اقبال، ص 16)

آل احمد سرور نے اپنے مطالعے اور مشاہدے کی بنیاد پر لکھا ہے کہ اقبال دراصل سرسید تحریک کی پیداوار ہیں۔ یہ بھی لکھا ہے کہ سرسید اور حالی نہ ہوتے تو اقبال بھی نہ ہوتے (ص 19، دانشور اقبال) اب یہ مطلع صاف ہو جاتا ہے کہ سرسید تحریک جو ہندوستان اور بالخصوص مسلم معاشرے کے لیے نشأۃ ثانیہ کا درجہ رکھتی ہے، آخر کار اس سے اقبال کا رشتہ پیدا ہو جاتا ہے۔ تفصیل اور جزئیات کے ساتھ اگر دیکھنا اور سمجھنا ہو تو پھر اقبال کے قومی اور تعلیمی نظریے کو بھی پیش نظر رکھنا ہوگا۔ سرور صاحب نے لکھا ہے:

> ''اقبال کی نئی مشرقیت نے اس ذہنی غلامی سے آزاد ہونا سکھایا۔ یہ نئی مشرقیت مغرب کی بھی مرہون منت ہے مگر مغربیت زدگی سے دور ہے۔ اقبال نے مغرب کے سائنس سے شغف کو اسلامی کاوشوں کی توسیع قرار دے کر اُسے مستحسن قرار دیا۔ مگر اس کی مادیت، اس کے سرمایہ دارانہ استحصال اس کے جارحانہ قومیت کے نظریوں پر تنقید کی۔'' (دانشور اقبال، ص 20، 21)

آل احمد سرور نے اقبال اور مغرب کی ہم آہنگی کا تجزیہ جس خوبصورتی سے کیا ہے وہ انھی کا حصہ تھا۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو اقبال اور سرور کے افکار پر مغربی علوم و فنون کا گہرا اثر ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ اردو میں انھوں نے کسی ایک شاعر یا ادیب پر سب سے زیادہ لکھا تو شاعر مشرق علامہ اقبال ہیں۔ گیان چند جین نے انھیں 'اقبالی' کہا ہے اور خود سرور صاحب نے

سردار جعفری کو مخاطب کرتے ہوئے یہ شعر کہا تھا:

سرور اس واسطے سردار سے مجھ کو محبت ہے
کہ ہم دونوں ہیں گو مجرم، مگر مجرم ہیں اقبالی

سرور کی اقبال سے ذہنی ہم آہنگی پر روشنی ڈالتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''دونوں نے مغربی افکار، تصورات اور خیالات براہِ راست حاصل کیے...
مغرب سے استفادے کے باوجود دونوں کی آنکھ مغربی تہذیب اور فکر کی چمک دمک کے سامنے جھپکی نہیں۔ ہماری تہذیب میں اقبال پہلے شخص ہیں جو مغرب سے مرعوب نہیں تھے اور اس کے اندھے نکتہ چیں بھی نہ تھے۔ تنقید کی حد تک یہ کام آلِ احمد سرور نے انجام دیا۔''

(بحوالہ تحفۃ السرور، عرض مرتب، ص 5، 1985، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ)

یہاں اس بات کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ اقبال کی نگاہِ تیز قدیم و جدید کے مثبت اور منفی پہلوؤں کو سمجھتی تھی۔ سرور صاحب بھی کم و بیش اسی ڈگر پر چلتے رہے۔ انھیں فکرِ اقبال کی تشریح و تعبیر میں اس لیے کامیابی حاصل ہوئی۔ انھوں نے لکھا ہے:

''اقبال عقل کو ادب خوردۂ دل بنانا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک کمال ترکِ آب و گل سے مہجوری نہیں تسخیرِ خاکی و نوری ہے۔ وہ سوز آرزو سے عقل کو سرگرم عمل رکھنا چاہتے ہیں... اقبال کے الفاظ سے بعض اوقات یہ شبہ ہوتا ہے کہ ان کا میلان قدیم کی طرف زیادہ ہے مگر ان کی ساری تصانیف کو ذہن میں رکھا جائے تو یہ نکتہ برآمد ہوتا ہے کہ وہ کارنادر، جدید کاری، تغیر، انقلاب کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔'' (دانشور اقبال، ص 20)

اقبال فہمی کے لیے سرور صاحب اقبال کی دانشوری (Intellectualism) کو سمجھنا ضروری سمجھتے ہیں۔ یعنی یہ کہ اقبال کی فکریات کے بغیر شاعری کی عظمت سامنے نہیں آسکتی۔ میرے خیال میں جو لوگ اقبال کو زبردستی شاعر سمجھنے یا سمجھانے کی دھن میں پڑے رہتے ہیں، انھیں یہ سوچنا چاہیے کہ شاعری کی عظمت کی تلاش وہاں کی جاتی ہے جہاں افکار پست ہوتے ہیں۔ اقبال جیسے عظیم شاعر کی فکر ہی سے اس کی عظمتِ شاعری بھی قائم ہوتی ہے۔ سرور لکھتے ہیں:

''اقبال کی عظمت بھی اس وقت پوری طرح واضح ہوگی جب ہم دانشور اقبال کو

ملحوظ رکھیں گے۔ ان کی دانشوری اس نکتے میں پوشیدہ ہے کہ وہ زندگی کی نت نئی تعبیروں کی گنجائش رکھتے ہیں اور ان پر آزادانہ اور تنقیدی نظر کو ہر حال میں ضروری سمجھتے ہیں۔'' (بحوالہ دانشور اقبال، ص 24)

اقبال کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے اور ان کی دانش وحکمت پر غور بھی کیجیے:

عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل

آل احمد سرور جہاں اقبال کی دانشوری کو تسلیم کرتے ہیں وہاں کلیم الدین احمد کو اقبال کے یہاں صرف لفاظی نظر آتی ہے جیسا کہ ابلیس کی مجلس شوریٰ کا تقابل ملٹن کی نظم شیطان کی مجلس شوریٰ سے کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اقبال کی نظم میں صرف الفاظ الفاظ الفاظ ہیں۔ (اقبال ایک مطالعہ، 1979، ص 416)۔ دراصل کلیم الدین نے اردو کے جس شاعر کو بھی ہدف تنقید بنایا، اس کے لیے پہلے ہی سے منفی تصورات قائم کر لیے۔ ان کے بیشتر کام میں ''ایک نظر'' یا ایک ہی کی اہمیت رہی ہے۔ اردو شاعری پر ایک نظر، اردو تنقید پر ایک نظر، اقبال ایک مطالعہ وغیرہ۔ اگر وہ اردو شعرا اور ان کے متون پر دو نظر یا دوسری نظر بھی ڈال لینے کی زحمت کر لیتے تو شاید انھیں اس قدر مایوسی کا سامنا کرنا نہ پڑتا۔ خیر اس بر سبیل تذکرہ آنے والی گفتگو کو یہیں چھوڑتا ہوں۔ میں نے اوپر یہ لکھا ہے کہ اقبال کی فکر کے حوالے سے شاعری کی عظمت واضح کرنے کے لیے کسی طرح کی معذرت خواہی کی قطعی ضرورت نہیں۔ سرور صاحب نے اقبال کے فکر و فلسفے اور ان کی صحت مند دانشوری کو اہمیت دی ہے۔ انھوں نے اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ اقبال کے شعر اور فلسفے میں گہرا ربط ہے اور یہ کہ ان کے اشعار کو ان کے مضامین اور ان کے مضامین کو ان کے اشعار کی مدد سے سمجھنا ضروری ہے۔ (دانشور اقبال، ص 48) سرور صاحب نے اقبال کی تمام تر شعری اور نثری تحریروں کو جس طرح سمجھا ہے، اس کی مثال اردو نقادوں میں کم نظر آتی ہے۔ انھوں نے اقبال پر گاہے گاہے مختلف نوع کے لگائے جانے والے الزامات کو پیش نظر رکھتے ہوئے بہت سے سوالات قائم کیے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''اقبال کو کچھ حلقوں میں ماضی پرست، مذہب کے نام پر رجعت پسند، طاقت پر زور دینے کی وجہ سے اور نپولین اور مسولینی کی تعریف کرنے کی وجہ سے یا شاہین کی علامت کو برتنے کی وجہ سے نیم فاشسٹ... آفاقیت پر زور دینے کے

باوجود ایک مخصوص اخلاقی نظام یعنی اسلام کی نئی تعبیر وتفسیر کی وجہ سے محدود اور سائنس اور ٹکنالوجی کی برکتوں کے ساتھ اس کی لعنتوں پر بھی نظر کی وجہ سے ترقی سے منحرف کیوں سمجھا جاتا ہے۔"

اسی میں آگے لکھتے ہیں:

"میرے نزدیک اس کی اصل وجہ وہ مغرب زدگی اور نوآبادیاتی دور کی مسلط کی ہوئی وہ ذہنیت ہے جو مادے کی پرستش کی وجہ سے مذہب اور روحانیت کے نام سے بھڑکتی ہے، جو سائنس اور ٹکنالوجی کی اندھی پرستش کرتی ہے... جو تاریخ کو صرف طبقاتی کشمکش کی عینک سے دیکھتی ہے اور مذہب کو مارکس کے الفاظ میں افیون سمجھتی ہے۔" (دانشور اقبال، ص 51)

مذکورہ بالا اقتباس سے آل احمد سرور کے مذہب اور روحانیت کے تئیں مثبت اور مستحکم رویے کا بھی اندازہ ہوتا ہے نیز یہ بھی کہ وہ اقبال کو انھی عوامل کے سبب ایک بڑا شاعر بھی تسلیم کرتے ہیں۔ مذہب کو مارکس یا مارکسیوں کے ذریعہ افیون کہنے یا تاریخ کو طبقاتی کشمکش (Class Struggle) کی عینک سے دیکھنے والوں کو بھی آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ انھوں نے اقبال کی نئی مشرقیت کو اپنے مطالعے اور مشاہدے کی روشنی میں Explore کرنے کی کوشش کی۔ ان کی نظر میں اقبال مغرب ومشرق کے مثبت اور منفی اقدار وعوامل کو بخوبی سمجھتے تھے۔ انھوں نے جدید کاری (Modernization) اور مغربیت یعنی Westernization کے فرق کو بھی واضح کیا ہے۔ دنیا میں سوشلزم کا پرچار بہت کیا گیا۔ آل احمد سرور اقبال کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"اقبال کی نئی مشرقیت سوشلزم کے انسانی چہرے (Socialism with a Human face) کی علم بردار ہے۔ مارکس سے بے جا مرعوبیت اور فیشن پرستی سے قطع نظر اقبال کا یہ کہنا کہ اسلام خود ایک قسم کا سوشلزم ہے جس پر ابھی پوری توجہ نہیں ہوئی ہے، اپنے اندر ایک ایسی معنویت رکھتا ہے جس پر آج کے آشوب آگہی میں سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔"

(مضمون: اقبال اور نئی مشرقیت، دانشور اقبال، ص 55)

سرور صاحب نے بار بار اقبال کے ذہنی ارتقا میں مشرق ومغرب کے افکار کی کارفرمائی کا اعادہ کیا ہے۔ ان کی نظر میں اقبال کی مشرقیت جدید مغربی افکار سے ہم آمیز ہو کر تشکیل پاتی

ہے۔ 'جدید اور مشرقی اقبال' میں بھی کچھ ایسا ہی تاثر ملتا ہے۔ سرور صاحب نے لکھا ہے کہ:

"انسان کی عظمت ان کے (اقبال) نزدیک ایک آسمانی جنت حاصل کرنے میں
نہیں دنیا کو جنت بنانے میں ہے۔" (دانشور اقبال، ص 87)

سرور صاحب نے اقبال کی وسعتِ مطالعہ اور مشاہدۂ کائنات سے تشکیل پانے والے ذہن رسا کو سمجھنے کی مثبت کوششیں کی ہیں۔ وہ اقبال کے اس شعر کو ان کی ذہنی ساخت اور ارتقا کی تصویر سمجھتے ہیں:

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

اقبال کے فکر و فلسفے کے حوالے سے عمیق حنفی نے ایک دل چسپ بات کہی ہے:

"مسجد قرطبہ اور مسجد قوت الاسلام کی علامات اس کے خون کی رو کو تیز تر کر دیتی ہیں۔ دماغ مذہبی اور فلسفیانہ ہے مگر قلب عاشقانہ اور صوفیانہ جب کہ اس کا تخلیقی رویہ اسطوری (Mythic) ہے۔ ان سب متضاد اور باہم برسرِ پیکار عناصر کو اپنے تخلیقی عوامل کے ذریعے وحدت میں منسلک کرنا شیر اور بکری کو ایک گھاٹ پانی پلانے سے کم نہیں۔"

(مضمون: معجزۂ فن ماخوذ از کتاب: تحفۃ السرور، مرتب: شمس الرحمٰن فاروقی، 1985، ص 100)

اقبال کے ذہن و دل کا تجزیہ میں نہیں سمجھتا کہ اس سے بہتر کیا جا سکتا ہے۔ شیر اور بکری کو ایک گھاٹ پانی پلانے کا مطلب ہے مرنجان مرنج کی صفت کا ہونا اور ظاہر ہے کہ یہ صفت ذہن کو تصوف کی طرف لے جاتی ہے۔ عشق اور تصوف جس کا تعلق قلب سے ہے، اقبال کے یہاں کس طرح ملتا ہے، آل احمد سرور کے تصورات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جائے۔ سرور صاحب نے لکھا ہے کہ شروع کی شاعری پر وحدت الوجود کا اثر ملتا ہے لیکن 'اسرار خودی' اور 'رموزِ بیخودی' تک آ کر اقبال اس کے مخالف ہو جاتے ہیں لیکن زبور عجم، جاوید نامہ اور ارمغان حجاز میں پھر وحدت الوجود کا عکس نظر آ جاتا ہے۔ 'اقبال اور تصوف' کے عنوان سے سرور صاحب نے جو مضمون تحریر کیا ہے، اس میں انھوں نے علامہ کے افکار سے نو نکات پیش کیے ہیں، پھر ان کا جائزہ پیش کیا ہے۔ ان نکات میں سے صرف دو یہاں پیش کیے جاتے ہیں:

1 میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے اور یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور قوی ہوگیا تھا کیوں کہ فلسفۂ یورپ بحیثیت مجموعی وحدت الوجود کی طرف رخ کرتا ہے مگر قرآن پر تدبر کرنے اور تاریخ اسلام کا بغور مطالعہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ مجھے اپنی غلطی معلوم ہوئی۔ (اسرار خودی پر اعتراض کا جواب)

2 معرفت کو علم پر ترجیح دینا مذہبی اعتبار سے ہر قسم کی رہبانیت کی جڑ ہے اور علمی اعتبار سے ان تمام علوم حسیہ عقلیہ کی ناسخ ہے جن کی وساطت سے انسان نظام عالم کے قویٰ کو مسخر کر کے اس زمان و مکان کی دنیا پر حکومت کرنا سیکھتا ہے۔''

(علم ظاہر و علم باطن)

اقبال کی پوری شاعری میں نام نہاد تصوف کے افکار سے انحراف کا رویہ ملتا ہے۔ دراصل تصوف اور خانقاہی میں انھیں رہبانیت اور جوش و ولولے میں ایک طرح کا ضعف نظر آیا، جس کے سبب وہ اس روش کے مخالف ہوگئے ورنہ خود ان کی دل چسپی اسلامی تصوف میں تھی۔ حضرت پیر رومی سے ان کی عقیدت اسی باعث تھی۔ آل احمد سرور کا تجزیہ کچھ یوں سامنے آتا ہے:

''انھوں نے خطبات میں صوفیائے کرام کی اس خدمت کو سراہا ہے جو انھوں نے اسلامی فکر کے فروغ میں انجام دی، اس لیے اقبال کو تصوف کا مخالف سمجھنا صحیح نہ ہوگا بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ بعض صوفیوں کی تاویلوں اور بعض غیر ذمہ دارانہ بیانات کی وجہ سے کیوں کہ اسلامی طرز زندگی میں ضعف آیا اور بعض احکام کی تاویل میں تساہل ہوا، اس لیے اقبال نے ان کی نکتہ چینی ضروری سمجھی۔'' (دانشور اقبال، ص 99)

جس ضعف، تساہل یا پھر کم کوشی کا ذکر آتا ہے، اقبال اسی کے شاکی رہے۔ جس تصوف اور فقر کو اقبال فروغ دینا چاہتے تھے دراصل اس کی شکل و صورت ہی الگ تھی۔ جس میں عظمت آدم بھی تھی اور شان بندگی کی تمکنت بھی۔ سرور صاحب نے جن نکات کا یہاں ذکر کیا ہے، یقیناً ان کے سامنے اقبال کے یہ اشعار ہوں گے:

سکوں پرستی راہب سے فقر ہے بیزار — فقیر کا ہے سفینہ ہمیشہ طوفانی
یہ پیام دے گئی ہے مجھے بادِ صبح گاہی — کہ خودی کے عارفوں کا ہے مقام بادشاہی
اسی کشمکش میں گذری مری زندگی کی راتیں — کبھی سوز و ساز رومی کبھی پیچ و تاب رازی
تو بھی ہے اُسی قافلہ شوق میں اقبال — جس قافلۂ شوق کا سالار ہے رومی

اصل عارف خودی کا عارف ہوتا جس کے حصول کے لیے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ چوں کہ اقبال رومی کے تصورِ عشق سے واقف تھے، اسی لیے انھیں وہ پیرِ رومی یا راہ شوق میں چلنے والے قافلے کا سالار سمجھتے تھے۔ اسی خودی اور عشق سے سرشار تصوف میں سکون کے بجائے تلاطم وطوفان اور ضعف کے بجائے قوت جلال ہوتی ہے۔ خلیفہ عبدالحکم نے اسی لیے لکھا ہے:

''اقبال اس تصوف کو بے اثر سمجھتا ہے جو حق بینی اور عشق آفرینی کے بعد انسانوں کی زندگی میں انقلاب پیدا نہ کرے۔'' (فکر اقبال، ص 279)

اپنے زمانے میں اقبال نے بھی رومی کی طرح عقلیات یا تعقل پسندی کی شرانگیزیوں کو اپنے افکار سے Subvert کرنے کی کوشش کی جس کا احساس خود اقبال کو بھی ہے، ملاحظہ کیجیے:

چوں رومی در حرم دارم اذاں من   ازو آموختم اسرار جاں من
بہ دور فتنۂ عصر کہن او   بہ دور فتنۂ عصر رواں من

آل احمد سرور نے اقبال کے تصوف کے اصل روپ کو پیش کیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ تصوف کے مخالف نہیں تھے، البتہ تصوف کے اس تصور سے منحرف تھے جس سے اسلامی فکر میں ضعف پیدا ہو۔ ان کے نزدیک قرآنی تعلیمات اور عشق رسول کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ سرور صاحب اقبال اور تصوف والے مضمون کے آخری حصے میں لکھتے ہیں:

''رومی نے کہا تھا کہ قرآن سے مغز لیتا ہوں اور ہڈیاں کتوں کے آگے ڈال دیتا ہوں۔ اس تلازے میں اقبال نے تصوف کے مغز کو لے لیا ہے اور اس کی ہڈیوں کو علاحدہ کردیا ہے۔'' (دانشور اقبال، ص 102)

تصوف کا ایک وصف فقر وقلندری بھی ہے لیکن اقبال جس 'فقر' کی بات کرتے ہیں، اس کا انداز ہی جداگانہ ہے۔ یہاں مفلسی اور گدائی کے بجائے شان تمکنت ہے۔ یہ چند اشعار ملاحظہ کرلیں جن سے اقبال کے رمز تصوف کا بھی اندازہ ہوجائے گا:

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے   یہ آدم گری ہے وہ آئینہ سازی
(محبت، بال جبریل)

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری   اک فقر سے کھلتے ہیں اسرار جہانگیری
(بال جبریل، فقر)

دارا و سکندر سے وہ مرد فقیر اولی ہو جس کی فقیری میں بوئے اسد اللّٰہی
(غزل34، بال جبریل)

نہ پوچھ ان خرقہ پوشوں کی، ارادت ہو تو دیکھ ان کو ید بیضا لیے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں
(بانگ درا، غزل)

اور آخر کار علامہ کا تصوف خالص اسلامی اس طرح ہو جاتا ہے، جب وہ کہتے ہیں:

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزول کتاب
گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحب کشاف

وحدانیت پر مبنی تصوف یا پھر یہ کہہ لیں کہ اقبال کا تصوف خودی کی پاسداری چاہتا ہے۔ اسی لیے وہ کہتے ہیں:

یہ ذکر نیم شبی، یہ مراقبے، یہ سرور
تری خودی کے نگہباں نہیں تو کچھ بھی نہیں (تصوف: ضرب کلیم)

اقبال نے جہاں عقل و عشق، تصوف، حرکت و عمل، مشرقیت وغیرہ کو موضوع سخن بنایا ہے، وہیں ابلیس کو بھی اپنے فکر و فلسفے کا حصہ بنایا ہے۔ آل احمد سرور نے بارہ صفحے کا ایک مضمون 'اقبال اور ابلیس' کے عنوان سے تحریر کیا ہے۔ انھوں نے اقبال کے اس تصور ابلیس کا تجزیہ فارسی شاعری کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ اس سے قبل انھوں نے اقبال کی رومانیت اور علامت نگاری اور فارسی میں شاعری کرنے کی توجیہات وغیرہ پر چار صفحات صرف کردیئے ہیں۔ سرور صاحب نے اس بات پر زور دیا ہے کہ اقبال کے یہاں لالۂ صحرا اور شاہین کی طرح ابلیس بھی بطور سمبل کے آیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اقبال کے یہاں ابلیس بھی ایک علامت ہے یا سمبل ہے۔ سمبل کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ لغوی معنی سے آزاد ہو، ابلیس کا سمبل بھی مکمل طور پر آزاد نہیں ہے مگر یہ خاصا پہلودار ہے اور اسی وجہ سے اس کی اہمیت ہے۔''
>
> (دانشور اقبال، ص 131)

اس کے علاوہ انھوں نے پروفیسر شمل کا حوالہ بھی پیش کیا ہے کہ اقبال کے یہاں اسلامی اور مسیحی دونوں سرچشموں کے اثرات نے تصور ابلیس میں ایک طرح کی بوقلمونی پیدا کردی ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے پروفیسر بوسانی کے اطالوی زبان میں لکھے گئے مضمون کا بھی ذکر کیا

ہے جس میں اقبال کے تصور ابلیس کے پانچ مختلف جہتوں کا ذکر ہے۔'ابلیس' کا تصور آخر اقبال کے نزدیک اتنا اہم کیوں ہے؟ اردو اور فارسی میں انھوں نے اپنے اس تصور کو پیش کرنا کیوں ضروری سمجھا؟ شاید اقبال کو ابلیس کی برگزیدگی اور انکار دونوں نے متاثر کیا۔ اس میں محبوبیت بھی ہے اور انانیت بھی۔ اقبال کو یہ دونوں خوبیاں پسند ہیں۔ اقبال طاقت اور جلال کو اہمیت دیتے ہیں۔ اپنی ڈائری 'بکھرے خیالات' میں لکھتے ہیں:

''طاقت جھوٹ کو مَس کرتا ہے تو یہ سچائی میں بدل جاتا ہے۔''

''تہذیب ایک طاقتور انسان کی فکر ہے۔''

''طاقت ور انسان ماحول کی تخلیق کرتا ہے اور ناتواں خود کو اس ماحول میں ڈھالتا ہے۔''

''شیطان کا خیال کرو، وہ یقیناً ظاہر ہوگا۔ یہ خدا کے لیے بھی اتنا ہی صحیح ہے۔''

سرور صاحب نے اقبال کے تین فارسی مجموعہ ہائے کلام پیام مشرق، زبور عجم، اور جاوید نامہ کا ذکر خصوصی طور پر کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''چوں کہ ابلیس انسان کو آزمانے کے لیے اور اس کے حقیقی جوہر کو نمایاں کرنے کے لیے ایک طاقت ہے، اس لیے نالۂ ابلیس کے یہ اشعار بامعنی ہوجاتے ہیں۔'' (ص136)

سرور صاحب نے فارسی کے جو اشعار پیش کیے ہیں ان میں سے چند ایک یہاں پیش کیے جاتے ہیں:

من ز تنک مایگاں گریہ نہ کردم سجود قاہر بے دوزخم داورِ بے محشرم
آدم خاکی نہاد، دوں نظر و کم سواد زاد در آغوش تو پیر شود در برم

(انکار ابلیس: پیام مشرق)

پیام مشرق میں تسخیر فطرت کے عنوان سے جو پانچ نظمیں ہیں ان میں سے تیسری نظم 'اغوائے آدم' میں بقول 'آل احمد سرور ابلیسیت، آدمیت کی تکمیل کا ایک ذریعہ بن جاتا ہے، نشاط عمل اور لذت کردار، سکون دوام، کوثر و تسنیم اور سرگردوں سے بہتر ہیں۔'' (ص132)
سرور صاحب نے پانچ اشعار پیش کیے ہیں۔ یہاں صرف ایک شعر ملاحظہ کیجیے جو ابلیس کے وجود کو مثبت انداز میں پیش کرتا ہے:

تو نہ شناسی ہنوز شوق بمیرد ز وصل چیست حیاتِ دوام سوختنِ ناتمام

سرور صاحب اس کے ذیل میں لکھتے ہیں:

''ابلیس یہاں وہ عاشق ہے جو وصل نہیں چاہتا بلکہ آتش جدائی میں جلنا پسند کرتا ہے کیوں کہ آرزو اور سوز و ساز ہی اُسے سرگرم عمل رکھ سکتے ہیں۔'' (ص 33)

ابلیس اپنے مدمقابل انسان کو کمزور سمجھتا ہے بلکہ اُسے کم ہمت، کم کوش اور حقیر جانتا ہے۔ تبھی تو ابلیس کی زبانی اقبال کہتے ہیں:

اے خداوندِ صواب و ناصواب من شدم از صحبت آدم خراب
ہیچ گہہ از حکم من سر برنتافت چشم از خود بست و خودرا درنیافت
بندہ صاحب نظر باید مرا یک حریفِ پختہ تر باید مرا

(جاوید نامہ)

ابلیس کا مسلک واضح کرنے کے لیے سرور صاحب نے کئی اشعار پیش کیے ہیں۔ دو شعر ملاحظہ کیجیے:

در جہاں باہمت مردانہ زی غم گسارِ من زمن بیگانہ زی
صاحبِ پرواز را افتاد نیست صید اگر زیرک شود صیاد نیست

(جاوید نامہ)

یعنی یہ کہ اگر شکار (صید) چالاک ہے تو اس کے لیے صیاد (شکاری) کا وجود بے معنی ہے یعنی اس سے کوئی خطرہ نہیں۔ درپردہ آدم کو ابلیس پرواز اور زیرکی کا درس بھی دے رہا ہے۔ اقبال نے ابلیس کی زبانی انسان کی پست ہمتی کا نوحہ پیش کیا ہے۔ خدا سے ابلیس اپنے شکار بشکل آدم سے آزادی چاہتا ہے:

از چنیں صیدے مرا آزاد کن طاعت دیروزۂ من یاد کن
پست از و آں ہمت والائے من وائے من اے وائے من اے وائے من

(نالۂ ابلیس: جاوید نامہ)

دراصل ابلیس جس ذوق نمو، حرکت و عمل اور لذت فراق کا نمائندہ ہے، اقبال نے اُسی کے سبب اس کی کردار سازی کی ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''جاوید نامہ میں ابلیس شکوہ کرتا ہے کہ آدمی آسانی سے اس کے دام میں اسیر

ہو جاتا ہے۔ حالاں کہ آدمی سے توقع یہ تھی کہ وہ اس سے مقابلہ کرے اور اس پر
غالب آنے کی کوشش کرے گویا اقبال کو ابلیس اس منزل پر ایک ایسی طاقت نظر
آتا ہے جو آدمی اور اس کی دنیا کی ترقی میں مدد دیتا ہے۔"

(دانشور اقبال، ص 134)

"اقبال عظمت آدم کے لیے ابلیس کو بھی معنی خیز اور پہلودار سمبل کے طور پر پیش
کرتے ہیں... اقبال بھی ایک تمدن اور ایک تہذیب ہے، وہ کثیر الابعاد ہے، اسی
لیے اس کا ابلیس بھی کثیر الابعاد ہے۔ وہ زاہد و ملا و حکیم بھی ہے، خوگر اہل فراق
بھی، حریف پختہ تر کا جویا بھی، انہیں کے پردے میں ہاں کہنے والا بھی اور دل
یزداں میں کانٹے کی طرح کھٹکنے والا بھی۔" (ایضاً، ص 138)

"ابلیس بھی اقبال کے لیے عرفان کا ایک ذریعہ ہے اور اس کی اہمیت شاہین سے زیادہ
ہے۔" (ص 138)

آل احمد سرور نے مذکورہ بالا اقتباسات میں بڑی اہم نکات پیش کیے ہیں۔ یعنی یہ کہ اقبال کو ابلیس اس منزل پر ایک ایسی طاقت نظر آتا ہے جو آدمی اور اس کی دنیا کی ترقی میں مدد دیتا ہے۔ اس طرح سرور صاحب نے خود اقبال ہی کو ایک تمدن اور تہذیب کہا ہے جو کثیر الابعاد ہے اور اسی لیے اس کا ابلیس بھی کثیر الابعاد ہے۔ اقبال کو تمدن اور کثیر الابعاد قرار دینا مطالعاتِ اقبال میں ایک نئے ویژن کا اشاریہ ہے۔ اسی طرح سرور صاحب جب یہ کہتے ہیں کہ ابلیس بھی اقبال کے لیے عرفان کا ایک ذریعہ ہے اور اس کی اہمیت شاہین سے زیادہ ہے، تو ایسا لگتا ہے کہ شاہین کا تصور دھندلا ہو گیا۔ ابلیس کے کبر و نخوت اور بے جا غرور کو سرور نے ایک طرح سے اقبال کے حوالے سے عرفان کا ذریعہ تصور کیا ہے۔ چوں کہ یہ صفات ابلیس ہی سے وابستہ ہیں۔ پھر یہ کہ 1936 میں جب 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' (ارمغانِ حجاز) جیسی نظم کہتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ اب ابلیس نے اپنا کام پورا کر لیا اور اُسے مزید تگ و دو کی ضرورت نہیں رہی۔ یعنی اس نے گویا ابلیسیت کی ترویج کا کام مکمل کر لیا۔ ابلیس کہتا ہے:

ہے مرے دستِ تصرّف میں جہانِ رنگ و بو کیا زمیں کیا مہر و مہ کیا آسمانِ تو بہ تو
دیکھ لیں گے اپنی آنکھوں سے تماشا شرق و غرب میں نے جب گرما دیا اقوامِ عالم کا لہو

کیا امامانِ سیاست کیا کلیسا کے شیوخ سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہو
سرور نے بیشتر مضامین میں اس بات کی وکالت کی ہے کہ اقبال بجا طور پر وجود ابلیس کو محفل ہستی کی ہنگامہ آرائی اور دنیا کی رونق کا سبب تصور کرتے ہیں، لیکن وہ یہ بھی لکھتے ہیں:

''گوئٹے کی طرح اقبال شیطنت کو بھی انسان کے لیے مفید سمجھتے ہیں مگر گوئٹے ابلیس کو کہیں فخر کرتے اور اکڑتے نہیں دکھاتا۔ وہ تو یہی کہتا ہے کہ اسے فخر کرنے اور اکڑنے کی اجازت ملے۔ اقبال کا ابلیس تو اپنے آپ کو جبریل سے بلند اور دل یزداں کا کانٹا سمجھتا ہے۔ یہ محض شاعرانہ شوخی ہے۔''

(نئے اور پرانے چراغ، ص 77، اشاعت چہارم، 1963)

اب تک تو باتیں ٹھیک ہی تھیں، لیکن جیسے ہی سرور صاحب نے کہا کہ ''یہ محض شاعرانہ شوخی ہے'' اقبال کے تئیں ان کے کئی نکات مشکوک ہوگئے۔ جیسے ان کا کہنا کہ اقبال کا ابلیس بھی عرفان کا ایک ذریعہ ہے، ابلیس بھی کثیرالابعاد ہے، اس کی اہمیت شاہین سے زیادہ ہے وغیرہ۔ دراصل کلیم الدین احمد نے جس طرح اقبال کو رد بلکہ مسخ کرنے کی کوشش کی اور بنیاد بنائی خالص مغربی شاعری جس کی اساس مغربی تہذیب وثقافت ہے۔ اس کا بھی اثر کئی نقادوں پر پڑا۔ کاش کلیم صاحب اقبال کے فکری نظام کو سمجھ پاتے۔ اگر وہ واقعہ معراج ہی کو سمجھ لیتے جس کی کوئی نظیر مغرب میں نہیں پھر وہ دانتے اور اقبال یا ملٹن اور اقبال کے تقابل میں ڈنڈی نہ مارتے۔ یہاں ایک حقیقت کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ Miguel Asin کی کتاب اسلام اینڈ ڈوائن کامیڈی 1919 میں شائع ہوئی جس میں دانتے کے بہت سے اکتسابات کا ذکر ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی کے بقول:

''اس کتاب کی یہ بات تحقیقی طور پر ثابت ہوگئی ہے کہ دانتے کے پیش نظر ابن العربی کی کتاب الاسرار اور الفتوحات المکیہ کے ترجمے تھے، ان میں روح کے سفر کی تمثیل معراج نبوی کے نمونے پر بڑی تفصیل سے درج ہے۔ دانتے نے ڈوائن کامیڈی میں جس طرح درجات قائم کیے ہیں ان کی کلید ابن عربی کی نگارشات ہیں۔''

(مضمون: اقبال کا عہد اور ان کی رومانیت ماخوذ از حرف حرف آشنا، 1994، ص 69)

اگر ممکن ہو تو Asin کی کتاب پڑھ لی جائے۔ میں یہاں اس کے Preface سے یہ

اقتباس پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں:

> One closer study of Ibn Arabi's quasi-Dantesque allegory I found that it was itself no more than a mystical adaptation of another ascension, already famous in the theological literature of Islam : the Meraj or ascension, of Mahomet (Mohammad P.B.U.H.) from Jerusalem to the throne of God. As this Meraj was preceded by an Isra, or Nocturnal Journey, during which Mahomet (Mohammad) visited some of that infernal regions, the Moslem tradition at once struck me as a prototype of Dante's Conception.
>
> *(Islam and the Divine Comedy P.xiii, 1997, Qausain, Lahore)*

کبھی کبھی اور کہیں کہیں تو پڑھتے ہوئے افسوس ہوتا ہے کہ کلیم الدین کھلم کھلا مغربی ادیبوں کا پلڑا بھاری کر دیتے ہیں اس کے لیے وہ ردی خریدنے والے کباڑی کی طرح ترازو کے پلڑے کے نیچے Magnet کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ میں ان کے چھوٹے چھوٹے دو تین اقتباسات یہاں پیش کرتا ہوں، مطلع صاف ہو جائے گا:

- عموماً شعرا استعارے کو تشبیہ پر ترجیح دیتے ہیں کیوں کہ استعاروں میں مختصر لیکن جامع اور پر اثر طور پر وہ اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کر سکتے ہیں۔ لیکن دانتے نے تشبیہ کو استعارہ پر ترجیح دی۔

  (اقبال ایک مطالعہ، جولائی 1979، ص 100)

- بخلاف دانتے، شیکسپیئر میں استعاروں کی کثرت ہے اور اسی سے اس کی شاعری میں پیچیدگی، رنگینی اور زرینی آگئی ہے۔ (ایضاً، ص 111)
- اقبال میں تشبیہیں، استعارے، کنائے وغیرہ ملتے ہیں، لیکن ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ (ایضاً، ص 112)

کسی کے پاس وقت ہو تو کلیم صاحب کی اس نوع کی متضاد اور متعصباتی تحریروں کا جائزہ لے سکتا ہے۔ میں فی الوقت اس بحث کو یہیں چھوڑتا ہوں۔

دراصل اقبال کی شاعری میں شاہین، ابلیس یا دوسرے کردار اپنے اپنے طور پر انسانی خودی کو مستحکم کرنے کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ اگر بغور دیکھا جائے تو اقبال کا فلسفہ صرف

'خودی' ہے۔ بقیہ عقل و عشق، حرکت و عمل، تصوف وغیرہ اسی فلسفۂ خودی کے امدادی عوامل ہیں۔ سرور صاحب نے مذکورہ تصورات کے علاوہ اقبال اور جمہوریت، اقبال کی سیاسی فکر، خطابت شاعری اور اقبال، اقبال اور فانی، اقبال، فیض اور ہم، تشخص کا مسئلہ۔ اقبال مولانا آزاد کی نظر میں، عصر حاضر میں قدروں کا بحران اور اقبال، خضر راہ، اقبال ہمارے، شعاع امید تک، اقبال کا فن ایک عمومی جائزہ، اقبال اور مغرب، اقبال اور اس کے نکتہ چیں جیسے موضوعات پر بھی کھل کر روشنی ڈالی ہے۔

آخر میں اقبال کے فن پر گفتگو ضروری ہے جس پر سرور صاحب نے ایک دل چسپ مضمون 'اقبال کا فن ایک عمومی جائزہ' کے عنوان سے لکھا ہے۔ جو لوگ اقبال کو محض ایک پیغام دینے والا اور مقصدی شاعری کرنے والا شاعر کہہ کر ٹال دیتے ہیں، انھیں اس مضمون کا مطالعہ ضرور کرنا چاہیے۔ اس حوالے سے اردو میں کلیم الدین احمد نے زیادہ شد و مد کے ساتھ اقبال کے فن پر ضرب لگائی ہے۔ ایسے میں آل احمد سرور کا یہ مضمون اقبال کے فن کو پرجلال اور پُرقوت بناتا ہے۔ اقبال کی زبان پر اعتراض کرنے والوں کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

> ''اعتراض کرنے والوں کے پاس زبان کا ایک جامد تصور تھا۔ وہ زبان کی حفاظت کے علم بردار تھے، اقبال زبان کی ترقی کے، اس کے امکانات کے نقیب تھے۔ ان لوگوں کا زبان کا تصور ایک جوئے نرم خرام کا تھا، اقبال کا ایک جوئے کہستاں کا۔'' (دانشور اقبال، ص 267)

کسی بھی شاعر یا ادیب کا فن جب زیر بحث آتا ہے تو زبان اور اسلوب کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ سرور صاحب نے بجا طور پر اقبال ہی کا ایک بیان نقل کیا ہے جس میں انھوں نے کہا تھا کہ میں جو اردو لکھتا ہوں وہ میری تہذیب کی ترجمانی کرتی ہے۔ میرے الفاظ کا ذخیرہ عرب سے اور پھر سمرقند و بخارا سے ماخوذ ہے۔

دراصل اقبال کے فن شعر کے لیے جس نوع کی لفظیات (Diction) کی ضرورت تھی، اقبال نے اُسی کو اپنایا۔ جس فکر و فلسفے کو وہ پیش کرنا چاہتے تھے اس کے لیے میر و سودا یا پھر مصحفی و آتش یا پھر کسی دوسرے کلاسکی شاعر کی لفظیات ناکافی تھی۔ اقبال نے تمام اہم فلسفوں اور فکری دھاروں کا مطالعہ کر کے خود اپنا فلسفۂ خودی تشکیل دیا اور ظاہر ہے کہ اس کے لیے انھوں نے اپنی تراکیب بھی وضع کیں۔ سرور صاحب اقبال کے فکر و فلسفے اور لفظیات و اسلوب کا بغور تجزیہ

کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

''مسئلہ صرف حدیث دلبری کا نہیں، صحیفۂ کائنات کا ہے۔ اسی صحیفۂ کائنات کے لیے اقبال کو وہ اسلوب اختیار کرنا پڑا جو میرے نزدیک Grand Style سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور جس میں خطابت، غنائیت، فکری صلابت تینوں سما گئے ہیں۔''

(دانشور اقبال، ص 269)

سرور صاحب آگے لکھتے ہیں:

''طلوع اسلام کی خطابت پر کلیم الدین نے اعتراض کیا ہے مگر اس میں مرصع زبان، مروجہ اصطلاحات اور رموز کی معنویت کی توسیع، تغزل بھی ہے۔''

(ایضاً، ص 269)

کلیم الدین احمد کی تو خیر بات ہی جانے دیجیے۔ ان کے لیے تو اقبال کے جو استعارے یا علامتیں ہیں وہ سب بے محل اور ازکار ہیں۔ اقبال کی شاعری اپنا الگ ہی جادو رکھتی ہے۔ وہ جس قیمتی اور اعلا و ارفع افکار کی پیش کش چاہتے تھے، اُن کے مناسب حال الفاظ و تراکیب استعمال کرنے کی کوشش کی۔ ان کے لہجے میں جو خطابت ہے، دراصل وہی ان کے فن شاعری کا کمال ہے یا ان کے کمال فن کا شعری اظہار ہے۔ جی میں آتا ہے کہ نظم 'گورستان شاہی' سے صرف دو شعر پیش کروں تاکہ آپ دیکھ سکیں کہ ان میں تشبیہ و استعارے کی سطح کیسی بلند ہے جس سے اقبال کا فن شعر بھی بلند ہو جاتا ہے:

آسماں بادل کا پہنے خرقۂ دیرینہ ہے　　کچھ مکدر سا جبین ماہ کا آئینہ ہے
پتیاں شاخوں سے گرتی ہیں خزاں میں اس طرح　　دستِ طفل خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

محض ان دو شعروں کی فنی اور تخلیقی ہنرمندی پر اگر صراحت سے بات کی جائے تو صفحے دو صفحے تک رواں ہونے میں کوئی دقت پیش نہیں آئے گی۔ سلیم اختر نے اقبال کے فن پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے:

''اقبال کے نزدیک آرٹ یا فن کی غایت یہ ہے کہ وہ حیات انسانی کے لیے مسرت بخش اور حوصلہ خیز ہو... فن اور فنکار کی حیات ابدی کے لیے ضروری ہے کہ وہ بنی نوع انسان کے لیے دائماً روح پرور اور حیات خیز ہو۔''

(اقبال کا ادبی نصب العین: سلیم اختر، 2002، ص 121)

اقبال کا آرٹ 'دلبری یا قاہری' کا آرٹ ہے لیکن وہ جس پُرخلوص جذبے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں وہ بھی ان کے اشعار سے واضح ہے۔ یہ اشعار:

رنگ ہو یا سنگ وخشت چنگ ہو یا حرف وصوت   معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود
قطرۂ خون جگر سِل کو بناتا ہے دل   خون جگر سے سدا سوز و سرور و سرود
(مسجد قرطبہ)

یا پھر یہ اشعار:

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست   سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو   جس سے چمن افسردہ ہو وہ باد سحر کیا

جو اقبال کی شاعری کو محض مقصد یا پیغام کی شاعری سمجھتے ہیں ان کے لیے اقبال کا یہ نظریہ فن کافی ہے:

برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی ست
حدیثِ خلوتیاں جز بہ رمز و ایمانیست

دراصل اقبال نے چوں کہ اپنے فن شعر کو خود ہی رد کرنے کی کوشش کی۔ اس لیے بہت سے لوگوں کو موقع مل گیا۔ نثر اور شاعری دونوں میں مثالیں موجود ہیں۔

اب آخر میں سرور کے چند جملے پیش کرنا چاہتا ہوں جن سے اندازہ ہوگا کہ وہ اقبال کے فن شعر کو کس طرح دنیا کے سامنے پیش کرتے ہیں:

1 اقبال کے یہاں بلاغت ایسی تراکیب میں ملتی ہیں جو معنی آفرینی، حسن آفرینی اور اختصار تینوں کے لحاظ سے قابل قدر ہیں۔

2 اردو شاعری کا لسانی اسلوب غالب سے پہلے محدودیت کا شکار تھا۔ غالب کے اثر سے اقبال نے اس راز کو سمجھا اور فلسفیانہ استفسارات کے لیے سادہ اور پُر پیچ بلاغت کے گُر فارسی سے سیکھے۔

3 اقبال کی خطابت پر تو بہت لکھا گیا مگر ان کی غنائیت پر کماحقہٗ توجہ نہیں ہوئی ہے۔

4 یہ دید و دانش کا، بصیرت و معرفت کا وژن ہے، جس میں عقل پُرسوز اور ادب خوردۂ دل ہے یہ عالمیت کے لیے ایک نئی مشرقیت کا وژن ہے جس کے بیان کے لیے فارسی تراکیب کی بلاغت، استعارے کی طرح داری اور علامت کی پہلوداری کو

اقبال نے اس طرح سمولیا ہے کہ شاعری حیات وکائنات کے سارے مسائل اپنے طور پر اظہار پر قادر ہوگئی۔

5 ان کی علامت نگاری ابلاغ کی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے مذہبی اور تہذیبی سرمائے سے جانی پہچانی علامات لیتی ہیں اور ان میں اپنے سوزِ نفس سے ایک نئی زندگی، ایک نئی معنویت اور ایک نیا جادو بھر دیتی ہیں۔

6 کیا ہوا اگر اقبال نے غالبؔ یا شیکسپیئر کی طرح زندگی کی کثرت پر نظر جمانے کے بجائے اس میں ایک وحدت کی تلاش کی۔ انھوں نے اس تلاش کو بھی فن بنا دیا۔ اردو شاعری اب دوسرا اقبال پیدا نہ کرسکے گی مگر اقبال کا فن موجود اور آنے والے فن کاروں کے لیے روشنی کا ایک مینار رہے گا۔ (دانشور اقبال، ص 296 تا 274)

اس کے علاوہ سرور صاحب نے اقبال کے فن شاعری پر اپنے مضمون 'خطابت، شاعری اور اقبال' میں بھی شرح وبسط کے ساتھ ایک نوع کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

○

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068 📱
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

تنقیدی اصطلاحات: تعین قدر کا مسئلہ

اصطلاح خواہ کسی صیغۂ علم سے تعلق رکھتی ہو، اس کا بنیادی مقصد ایجاز و اختصار ہوتا ہے۔ اصطلاح اپنی زبان میں بھی وضع کی جاتی ہے اور درآمد بھی کی جاتی ہے۔ یعنی جب کسی دوسری زبان سے معانی کی ترسیل مقصود ہوتی ہے، تو اس کے متبادل کے طور پر اپنی زبان میں اصطلاح وضع کی جاتی ہے۔ لیکن اس عمل میں اکثر یہ کوتاہی راہ پاجاتی ہے کہ دوسری زبان کے الفاظ یا اصطلاحات کے لفظی ترجمے پیش کردیے جاتے ہیں۔ اصطلاح سازی میں ترجمہ تو پہلی منزل ہوتی ہی ہے، لیکن اگر کسی زبان کے معنوی پس منظر اور تہذیبی سیاق سے واقفیت نہیں تو یہ اصطلاحات سازی کا عمل محض ایک مشق فضول بن کر رہ جاتا ہے۔ ایک چھوٹے سے لفظ (اصطلاح) میں بڑی سے بڑی دنیا آباد ہوسکتی ہے اور ہوتی ہے۔ وحیدالدین سلیم نے بجاطور پر لکھا ہے کہ ہر اصطلاح ایک چھوٹی علامت ہوتی ہے جو بہت بڑے مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اصطلاح سازی کے لیے کسی بھی لفظ کے مترادفات سے واقفیت ضروری ہے۔ اس کے بعد کا مرحلہ آتا ہے کہ ان مترادفات میں سے کون سا اردو، عربی یا فارسی کا لفظ ایسا ہے جو انگریزی یا دوسری کسی زبان کی اصطلاح کی تمام معنوی جہات کو پیش کرسکتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ماہر زبان ولسان کا امتحان ہوتا ہے اور اس امتحان سے گزرنے کے لیے احتیاط لازمی ہوتی ہے۔ یہ احتیاط اور چھان پھٹک تمام ترعلمی، سائنسی، معاشی، سیاسی، صحافتی اور ادبی اصطلاحوں کے لیے ضروری ہے۔

یہ بات محل نظر ہے کہ کوئی تخلیق کار ان اصطلاحوں کے چکر میں نہیں پڑتا۔ شاید تخلیق کار کے لیے یہ ضروری بھی نہیں۔ اب ایسا بھی نہیں کہ اُسے اصطلاحوں سے کوئی سروکار نہیں رکھنا چاہیے یا یہ بھی نہیں کہ یہ اس کے کسی کام کی نہیں۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ناول یا افسانے کے بیانیہ میں یا کرداروں کے مکالموں میں ایسی صورت پیدا ہوجائے کہ ان ادبی اصطلاحوں کی کھپت کی

جاسکے۔ ایسا تو ہے نہیں، کہ تمام ادبی اصطلاحوں پر نقادوں کا حق ہے، یا بہ الفاظ دگر، یہ کہ ان کی اجارہ داری ہے۔ لیکن یہ بات درست ہے کہ اصطلاحوں کو Tools کے طور پر اردو میں نقادوں ہی نے زیادہ سے زیادہ استعمال کیا ہے۔ میں بھی یہاں جن اصطلاحوں سے بحث کروں گا ان میں سے بیشتر وہی ہوں گے جو ہمارے نقاد استعمال کرتے رہے ہیں۔

اردو میں اصطلاح سازی کا کام باضابطہ طور پر دارالترجمہ حیدر آباد کے قیام کے بعد شروع ہوا۔ اس کے علاوہ سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی، آگرہ میڈیکل کالج، جامعہ ملیہ اسلامیہ، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ثم پاکستان، دارالمصنفین وغیرہ کے نمونے بھی موجود ہیں۔ اس سے پہلے انفرادی طور پر ادیب و ناقد وضع اصطلاحات کرتے رہے۔ دھیرے دھیرے جس قدر مختلف علوم وفنون اردو میں آتے گئے اصطلاحوں کی ضرورت محسوس کی جانے لگی۔ لہٰذا عہد جدید میں دیکھیں تو ابلاغ عامہ یعنی Mass - Communication اور سائنس اور روز افزوں کمپیوٹر کے فروغ پذیر عہد میں اردو کا دامن وسیع کرنے کی ضرورت ہوئی۔ لہٰذا اس طرف بھی کام چل رہا ہے۔ ہندوستان میں گرچہ توجہ کم دی جارہی ہے لیکن پاکستان میں سائنسی اور دیگر علوم کی اصطلاح سازی پر خاصی توجہ دی جارہی ہے۔ مقتدرہ، پاکستان کا تو سارا زور ہی اردو زبان اور اصطلاحات کے فروغ اور تحفظ پر ہے۔

ماہرین لسانیات نے تقریباً ۱۴ طریقے گنائے ہیں جن سے مدد لے کر کوئی بھی زبان نئے الفاظ یا تراکیب وضع کر کے اپنی ضرورت پورا کرتی ہے۔ کچھ لوگ صرف اُنہی الفاظ یا اصطلاحوں کو تسلیم کرتے ہیں جو پہلے سے رائج ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اگر کوئی ایک شخص یہ کام کرے تو اسے قبولیت کا درجہ نہیں ملنا چاہیے۔ حالانکہ یہ بات بھی ذہن میں رہنی چاہیے کہ کسی بھی لفظ یا اصطلاح کے صورت پذیر ہونے کے وقت پوری اردو دنیا یا پوری قوم ایک پلیٹ فارم پر تو ہوتی نہیں۔ البتہ کچھ تنظیمیں یا کچھ کمیٹیاں ضرور ہوتی ہیں جو اس ذمہ داری کو نبھاتی ہیں۔

اس مضمون میں اصطلاح سازی کے تمام اصولوں سے بحث نہیں کی جائے گی اور نہ ہی اس کے مختلف طریقوں کو پیش کیا جائے گا۔ ادبی اصطلاحات کی بھی ایک طویل فہرست ہے۔ لہٰذا یہ بھی ممکن نہیں کہ ان تمام رائج اصطلاحوں کو زیر بحث لایا جاسکے۔ میں یہاں اپنی سہولت کے لیے چند اہم رائج اصطلاحوں کو پیش کرتے ہوئے ان کی تعیین قدر سے گفتگو کروں گا۔ اس عمل میں زیادہ تر وہ اصطلاحیں ہوں گی جو جدید ناقدوں کے حربے اور Tools بن چکے ہیں۔

آج کسے یقین آئے گا کہ Mythology کے لیے 'خرافیات' جیسی اصطلاح گھڑی گئی تھی۔ اس کے لیے زیادہ موزوں اصطلاح ''خرافیات'' ہی سمجھی گئی۔ محمد حسن نے اپنی کتاب ''مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ'' میں اس کے لیے 'صنمیات' اور 'خرافات' لکھا ہے۔ لیکن بعد میں اس کے لیے علم الاصنام (فارسی) اور علم اساطیر (عربی) جیسی اصطلاحیں رائج ہوگئیں۔ آج تو خیر اس پر موٹی موٹی کتابیں موجود ہیں۔ البتہ اردو اساطیری علوم سے اب بھی تہی دامن نظر آتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ایک اصطلاح جو آج سامنے آئی ہے، ممکن ہے کہ کچھ دنوں یا کچھ زمانوں کے بعد اس سے بھی زیادہ مناسب اور قابل قبول اصطلاح سامنے آجائے۔ ٹھیک اس کا الٹا بھی ہوسکتا ہے، یعنی ایک رائج اور موزوں اصطلاح کو محض بدل کر نئی اصطلاح پیش کردینے کی دھن میں ترجمے کردیے جائیں۔ جیسے تین اصطلاحیں انگریزی کے متبادل کے طور پر استعمال ہوتی ہیں: Conscious کے لیے شعور، Subconscious کے لیے تحت الشعور اور Unconscious کے لیے لاشعور۔ لیکن پروفیسر آل احمد سرور نے اپنے مقالہ ''تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل'' میں تینوں کے لیے بالترتیب آگہی، زیر آگہی اور ناآگہی جیسی اصطلاحات وضع کیں جو محض زیب داستاں یا قصۂ پارینہ کا حصہ ہوکر رہ گئیں۔ اس طرح کی مثالیں بہت مل سکتی ہیں۔ جیسے یہی کہ ایک زمانے میں Phychology کے لیے 'علم النفس' لکھا اور بولا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ ایک ہی مترجم 1923 میں علم النفس لکھتا ہے اور 1927 میں نفسیات کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ مرزا محمد ہادی رسوا نے اسٹورٹ کی کتاب Ground work of Psychology کا ترجمہ 1923 میں ''مبادی علم النفس'' کیا اور ولیم میکڈوگل کی کتاب Social Psychology کا ترجمہ رسوا نے ہی 1927 میں 'معاشرتی نفسیات'' کے نام سے کیا۔ اس کے بعد آج تک علم النفس کے بجائے اب نفسیات اور علم نفسیات ہی مستعمل ہے۔ یعنی اس کی تعیین قدر کا مسئلہ حل ہوچکا ہے۔

ساختیات (Structuralism): اردو میں Structure کو ڈھانچہ، خاکہ یا ساخت کہہ سکتے ہیں۔ لیکن انگریزی میں 'ism' لگا کر جب باضابطہ کسی رجحان یا تحریک کی وضاحت کی گئی تو اس کے لیے ساخت+یات = ساختیات کردیا گیا۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر وہاب اشرفی، پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسری حامدی کاشمیری، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، احمد سہیل، پروفیسر قاضی افضال حسین وغیرہ نے ساختیات کو ہی رائج کیا۔ حالانکہ مجھے لگتا ہے کہ ساخت+یت = ساختیت

سے بھی کام چل جاتا جس طرح ہم نے Modernism کے لیے جدیدیات کے بجائے جدید+یت = جدیدیت کر لیا تھا۔ حالانکہ اسے بھی جدیدیات کیا جا سکتا تھا، کیونکہ یہ بھی کسی رجحان اور 'ism' کو ظاہر کرتی ہے۔ Structrualism کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے ساختیت اور ساختیات سے الگ ہٹ کر ایک اصطلاح بنائی وضعیات (ساحری، شاہی، صاحب قرانی، ص:108) لیکن یہ رائج نہ ہو سکی۔

پس ساختیات(Post structruralism): یہاں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ Post کے لیے 'پس' کا سابقہ اگر یہاں ہو سکتا ہے تو پھر Post Modernism کے لیے 'مابعد' کا سابقہ کیوں استعمال کیا جاتا ہے؟ گرچہ اس کی تعیین قدر کا مسئلہ حل ہو چکا ہے اور مابعد جدیدیت کی اصطلاح اس قدر جاری و ساری ہو چکی ہے کہ اب اس کی جگہ پس جدیدیت لکھنا یا بولنا اچھا نہیں لگتا۔ یا پھر یہ ہو سکتا تھا کہ پس ساختیات کے بجائے 'مابعد ساختیات' وضع کی جاتی۔ انگریزی میں جس طرح دونوں کے ساتھ Post بطور Prefix کے آیا ہے، کیا یہ ممکن نہیں تھا کہ ہمارے علماء نقد و ادب اردو میں بھی پس ساختیات کی طرح پس جدیدیت یا پھر مابعد جدیدیت کی طرح مابعد ساختیات رائج کرتے؟ اس سے یکسانیت قائم رہتی۔ کچھ لوگوں نے پس جدیدیت کہیں کہیں لکھا بھی ہے لیکن دراصل قافلہ سالار نے اس طرف توجہ نہیں کی۔

نشانی(Emblem): شمس الرحمٰن فاروقی نے Emblem کے لیے لفظ 'نشانی' لکھا ہے۔ اپنی کتاب شعر، غیر شعر اور نثر کے ایک مضمون "علامت کی پہچان" میں اس کا استعمال کیا ہے جب کہ اسی کتاب کے ن م راشد والے مضمون میں Emblem کے لیے انھوں نے لفظ 'آیت' استعمال کیا ہے۔ ساتھ ہی آیت کا استعمال انھوں نے علامت کی پہچان والے مضمون میں Sign کے لیے بھی کیا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ لفظ آیت بھی نشانی کے بطور استعمال ہوتا ہے جیسا کہ قرآن میں اللہ نے آیات کا استعمال اپنی نشانیوں کے لیے کیا ہے۔ لیکن سوال ان دونوں کے مترادف ہونے کا نہیں ہے، بلکہ یہ ہے کہ انگریزی کے لفظ Sign اور Emblem دونوں کے لیے کبھی آیت تو کبھی نشان استعمال کرنے سے کیا Confusion کی صورت پیدا نہیں ہوتی؟ میرے خیال سے انگریزی میں دونوں کے استعمال کا محل بھی الگ الگ ہے۔ پھر یہ کہ اصطلاح تو بالکل واضح اور غیر پیچیدہ ہونی چاہیے۔ دوسرے لوگوں نے بھی الگ الگ متبادل لکھے ہیں۔ Emblem کے لیے احمد سہیل نے نقش متن و تمثال لکھا ہے۔ (ساختیات: تاریخ، نظریہ اور تنقید، ص414)

ظاہر ہے کہ یہ بھی تمثال کے سبب پیکر اور انگریزی کے Image سے ذرا قریب نظر آتا ہے۔ لانگ مین ڈکشنری میں اسے جملے میں اس طرح استعمال کیا گیا ہے: National emblem of England is a rose یہاں پر قومی نشان کے لیے استعمال ہوا ہے۔ لہٰذا یہاں National sign نہیں لکھ سکتے۔ اگر اس کا ترجمہ اردو میں کریں تو یوں نہیں کرسکتے کہ انگلینڈ کی قومی آیت گلاب ہے۔ احمد سہیل نے تمثال لکھ کر تو اسے اور بھی بھیانک اصطلاح کا روپ دے دیا ہے۔ شاید تمثال کو انھوں نے علامت کے مساوی تصور کرلیا ہے۔ آیئے اس تمثال کا بھی محاسبہ کرتے چلیں۔

تمثال(Image): اس کے لیے مشہور ناقد اور نظریہ ساز سید سجاد باقر رضوی نے انگریزی کے Image کا لفظ استعمال کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے Image کے لیے پیکر کی اصطلاح استعمال کی ہے جو تقریباً جمہور کے نزدیک قابل قبول بھی ہے۔ لیکن اس کا کیا کریں کہ انھوں نے تمثال کے لیے انگریزی لفظ Representation کا استعمال کیا ہے جبکہ انگریزی میں یہ کوئی اصطلاح نہیں ہے۔ اس سے بھی دو قدم آگے اگر اردو میں انگریزی لفظوں کی درگت دیکھنی ہو تو آپ رام بابو سکسینہ کی کتاب A History of Urdu Literature کا اردو ترجمہ از مرزا محمد عسکری دیکھئے کہ جس میں Image اور Imagery کے لیے جگہ جگہ بالترتیب تشبیہ اور استعارہ کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ اس کا حوالہ شہپر رسول نے بھی اپنی کتاب ''اردو غزل میں پیکر تراشی'' میں دیا ہے۔ مرزا محمد عسکری نے اگر Image کے لیے تشبیہ کے بجائے شبیہ یا نقش لکھ دیا ہوتا تو شاید کچھ کام بھی چل جاتا۔ کلیم الدین احمد نے یہی متبادل لکھے ہیں۔ ساتھ ہی پیکر بھی لکھا ہے۔ (بحوالہ: ادبی اصطلاحات)۔

مولوی عبدالحق نے Image کے معنی یوں لکھے ہیں: صورت بنانا، تصویر بنانا، شبیہ بنانا، منعکس کرنا، تصور کرنا، وضاحت سے بیان کرنا، مثال ہونا وغیرہ۔ (انگلش اردو ڈکشنری)۔ فاروقی صاحب نے جو انگریزی کے لفظ Representation کے لیے تمثال کا لفظ استعمال کیا ہے وہ شاید قابل قبول نہ ہو کیونکہ اس میں تمثال سے زیادہ قیادت کا رنگ نظر آتا ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ اس پر مزید غور وفکر کی ضرورت ہے۔

Binary Opposition: اردو تنقید میں اس اصطلاح کا استعمال بھی خوب خوب ہوتا ہے۔ لیکن اپنے اپنے طور پر ہر ایک نے اسے اردو جامہ عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے لیے

پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی کتاب ''ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ'' میں جوڑے دار ضدین لکھا ہے۔ انھوں نے اسی میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کے حوالے سے لکھا ہے کہ زبان چونکہ ساخت پر مبنی ہے، اس لیے زبان کا نظام ساختیاتی ہے۔ یہ ساختیاتی نظام ہمیشہ یک زمانی (Synchronic) ہوتا ہے اور چونکہ زبان کے بولتے ہی اس کے منظم ہونے کا احساس ہوتا ہے اس لیے آوازوں کے اصول یعنی فونیمی اصول زبان کے اساسی ساختیاتی اصول ہیں...ان کی بنیاد جوڑے دار فرق پر یا دورخے تضادات (Binary of Positions) پر ہے۔ (ص310)
اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ نارنگ صاحب نے اس کے لیے جوڑے دار فرق یا دورخے تضادات کو مناسب سمجھا ہے۔ حالانکہ نارنگ صاحب نے اپنی مابعدجدیدیت والی کتاب (ص76) میں جوڑے دار اضداد لکھا ہے۔ اسی کے لیے پروفیسر قاضی افضال حسین نے تثنیتی تخالف کا استعمال کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ عربی کے تثنیہ سے تثنیتی بنایا گیا ہے۔ لیکن یہ ایک ثقیل اور غیر مانوس اصطلاح ہے۔ مولوی عبدالحق کے زمانے میں انجمن ترقی اردو کی نگرانی میں جو اصطلاحات سازی کا کام عمل میں آیا تھا اس میں جغرافیہ کی ایک اصطلاح Binary Stars کے لیے ثنائی ستارے اور نجوم ثنویہ کا استعمال ہوا ہے۔ اگر وہیں سے Binary کے لیے ثنائی لے کر ضدین کے ساتھ جوڑ دیا جاتا تو یہ تفریق پیدا نہ ہوتی اور ثنائی ضدین بہت مناسب اصطلاح اردو میں بن جاتی اور تخالف کے تنافر سے بھی ہم بچ جاتے۔ ایک اور عالم جناب ضمیر علی بدایونی نے اس کے لیے زوجی تضاد وضع کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اسے بھی قبولیت عام کا درجہ حاصل نہیں ہوسکا۔ جہاں تک میں ذاتی طور پر سمجھتا ہوں کہ اس کے لیے ثنائی ضدین مناسب ہوگا یا پھر عتیق اللہ صاحب نے جو عام فہم اصطلاح وضع کردی ہے یعنی جوڑے دار ضدین، اسے ہی قبول کرلیا جانا مناسب ہوگا کہ اس میں معانی و مفاہیم کی ترسیل آسانی سے ہوجاتی ہے۔ نارنگ صاحب کے 'دورخے تضادات' اور قاضی افضال حسین کے 'تثنیتی تخالف' سے نجات حاصل کرنا ضروری ہے۔

Signifier, Signified: اردو میں بیشتر نقادوں نے دال اور مدلول کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ حامدی کاشمیری نے Signifier کے لیے معنی نما اور Signified کے لیے تصور معنی کی اصطلاح رائج رکھی ہے۔ اسی طرح احمد سہیل نے بھی اپنی کتاب ''ساختیات: تاریخ، نظریہ اور تنقید'' میں یہی لکھا ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی، قمر جمیل نے بھی اسی معنی نما اور تصور معنی کو برتا

ہے۔ قاضی افضال نے دال اور مدلول کو مناسب سمجھا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اب آئندہ نسل اگر Signifier اور Signified کے لیے اردو اصطلاحات استعمال کرنا چاہے تو دال اور مدلول کو پیش نظر رکھے یا معنی نما یا تصور معنی کو؟ جہاں تک میرا ذاتی خیال ہے وہ یہ ہے کہ دال اور مدلول ہی کو رائج سمجھنا چاہیے کہ یہ دونوں رواں اور سبک بھی ہیں، جو کہ اصطلاح سازی کی شرطوں میں سے ایک اہم شرط بھی ہے۔

مولوی عبدالحق نے جو اصطلاحات سازی کے لیے اصول وضع کیے تھے اُن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اردو اصطلاحات ممکنہ حد تک عام فہم ہوں اور پڑھنے، لکھنے اور بولنے میں آسان ہو۔ حتی الامکان مختصر الفاظ وضع کرنے کی بات بھی کہی ہے۔

(بحوالہ: فرہنگ اصطلاحات علمیہ، 1925، دیباچہ، ص1)

Free Association, Objective Correlative: عام طور پر Free association کے لیے آزاد تلازمہ کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ لیکن اس میں بھی کچھ گھپلے ہیں۔ اس کے لیے بھی عام اتفاق نہیں ہے۔ فاروقی صاحب نے اپنے مضمون غالب اور جدید ذہن (شعر، غیر شعر اور نثر) میں Association کے لیے انسلاک اور Free Association کے لیے آزاد تلازمہ لکھا ہے۔ یہاں بھی یکسانیت کا فقدان نظر آتا ہے۔ اگر انسلاک لکھا گیا تو پھر آزاد تلازمہ لکھنے کی کیا ضرورت تھی؟ شاید فاروقی صاحب کو خود پر اعتماد نہ رہا ہو کہ زیادہ تر نقادوں نے اس کے لیے آزاد تلازمے کا استعمال کیا ہے۔ اُدھر ادبی اصطلاحات کی فرہنگ میں (ص50) کلیم الدین احمد نے تلازم بھی لکھا ہے اور ائتلاف بھی۔ اس کے علاوہ اپنی چھ جلدوں پر مشتمل انگریزی اردو لغت میں کلیم الدین احمد نے Free Association کے لیے آزاد ائتلاف درج کیا ہے۔ مترادفات کی فرہنگ میں تو ایک انگریزی لفظ کے چاہیں جتنے بھی متبادل لکھ دیں، کوئی حرج نہیں، لیکن اصطلاح اگر رائج ہوگئی تو اس کی جگہ پر اس کا ہم معنی کوئی دوسرا لفظ رکھنا مناسب نہیں۔ عام لغت اور اصطلاحات کے لغت میں یہی بنیادی فرق ہے۔

ایک لفظ اور ہے Objective Correlative جس کے لیے سجاد باقر رضوی نے اپنی کتاب مغرب کے تنقیدی اصول میں شامل اپنے T.S.Eliot والے باب میں اس کے لیے معروضی تلازمہ استعمال کیا ہے۔ Objective کے لے تو معروضی مقبول و مستعمل ہے لیکن Correlative کے لیے تلازمہ استعمال کرنے سے Association کے لے استعمال ہونے

والے تلازمہ اور Correlative والے تلازمہ میں ایک طرح کا Confusion پیدا ہوسکتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی انگریزی اردو ڈکشنری میں اس کے لیے متلازم، متماثل، تلازمی وغیرہ درج کیے گئے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے جو یہاں Correlative کے لیے تین معانی درج کیے ہیں جو اپنا جواز رکھتے ہیں کہ یہاں ایک عام لفظ کے طور پر اس کے مختلف معانی دیے گئے ہیں تا کہ کسی عبارت کے ترجمے میں آسانی ہو۔ لیکن جہاں بطور اصطلاح کے اس کا استعمال ہو وہاں حتی الامکان یہ کوشش ہونی چاہیے کہ انگریزی اصطلاح (لفظ) کا اردو متبادل ایک ہی ہو۔ یوں تو Correlative صفت (Adjective) ہے لیکن جب معروضی تلازمہ کہتے ہیں تو یہاں لفظ معروضی صفت بن جاتا ہے اور Correlative اسم۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو بطور صفت کے دونوں کو جوڑ کر مرکب اصطلاح نہیں بنا سکتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ کنفیوژن سے بچنے کے لیے Free Association کے لیے آزاد تلازمہ اور Objective Correlative کے لیے معروضی ایتلاف استعمال کیا جائے تا کہ لفظی طور پر انگریزی الفاظ Association اور Correlative کی انفرادیت بھی اپنی اپنی جگہ باقی رہ سکے۔

Synchronic, Diachronic: انگریزی میں Chronic دیرینہ، کہنہ اور پرانے کے لیے بطور صفت کے آتا ہے اور 'Syn' سابقہ ہے جس کے معنی 'ہم' کے ہیں یعنی ساتھ ساتھ۔ لیکن یہاں Chronic کا استعمال وقت اور زمانے کے لیے ہوا ہے۔ اس طرح Synchronic کے لیے اردو میں ہم وقتی کا استعمال کیا گیا۔ احمد سہیل نے ہم وقتی استعمال کیا جبکہ فہیم اعظمی نے یک زمانی کا استعمال کیا۔ قاضی افضال نے اپنے مضمون 'لاتشکیل اور شرحیات' میں 'یک زمانیت' لکھا ہے۔ حالانکہ جب یک زمانیت لکھنا ہو تو اس کے لیے انگریزی میں Synchroneity یا Synchronism لکھا جائے گا، ورنہ یک زمانی کے بدلے یک زمانیت کسی طور پر بھی قابل قبول نہ ہوگی۔ اسی طرح جب Chronic میں 'Dia' کا سابقہ لگاتے ہیں تو اس کے معنی دو کے ہو جاتے ہیں۔ گویا Diachronic کے لیے دوزمانی کی اصطلاح مناسب ہوگی۔ فہیم اعظمی نے اسی کو رائج کرنے کی کوشش کی ہے۔ احمد سہیل نے البتہ اس کے لیے غیر وقتی لکھا ہے جو بالکل ہی غلط مفہوم ادا کرتا ہے۔ کیونکہ ایسے میں دوزمانوں کا تصور 'Dia' کی مناسبت سے رد ہو جاتا ہے جو کہ اس کا ناگزیر سابقہ ہے۔ بلکہ احمد سہیل نے اپنی کتاب ''ساختیات'' میں دوسری جگہ اس کے لیے غیر تاریخی بھی لکھا ہے۔ اندازہ لگایئے کہ وہ خود کس قدر Confused ہیں۔

آگے چلیں تو قاضی افضال کی اپنی الگ اصطلاح ہے 'ذوزمانیت'۔ 'ذو' تو 'Dia' کا ترجمہ نہیں ہوا ساتھ ہی جو مسئلہ 'زمانیت' کا اوپر آیا تھا، یہاں بھی ہے۔ یہاں بھی اس کے لیے Diachroneity یا Diachronicism ہونا چاہیے، جو کہ نہیں ہے۔ پھر یہ کہ 'ذو' کے بدلے اگر 'دو' ہی کر لیتے تو کیا بگڑ جاتا؟ یوں بھی 'ذوزمانیت' میں ایک طرح کا صوتی تنافر بھی ہے۔ یہ بھی کہ ذو بطور سابقہ کے 'والا' اور 'صاحب' کے لیے استعمال ہوتا ہے جیسے ذوالکفل، ذوالقرنین وغیرہ۔

Positivism: اس کے لیے بھی کئی طرح کی اصطلاحات رائج ہیں۔ کلیم الدین احمد نے فرہنگ ادبی اصطلاحات میں ثبوتیت لکھا ہے۔ (ص 53)۔ محمد حسن صاحب نے ''مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ'' میں اسی کے لیے اثباتیت لکھا ہے۔ جب کہ مقتدرہ، اسلام آباد والی کشاف تنقیدی اصطلاحات (مرتبہ: ابوالاعجاز، حفیظ صدیقی) میں اس کے لیے ثبوتیت کے ذیل میں ایجابیت درج ہے۔ اگر میں بھی اپنی طرف سے اضافہ کرنا چاہوں تو 'مثبتیت' لکھ سکتا ہوں۔ کلیم الدین احمد والی 'ثبوتیت' میں ثابت ہونے کی جھلک بھی ملتی ہے جو کہ التباس پیدا کرسکتی ہے۔ محمد حسن صاحب کی 'اثباتیت' کچھ حد تک قابل قبول اور معانی و مفاہیم کی ترسیل کے لیے مناسب معلوم ہوتی ہے۔ لیکن 'ایجابیت' کے ایجاب و قبول کا کیا کریں کہ یہ تو بالکل ہی دور کی کوڑی معلوم ہوتی ہے۔ یہ نئی تنقید کا سائنسی استدلالی طریقہ ہے جس سے کسی فن پارے کا اثبات ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ یہ August Comte کا فلسفہ ہے جس کی رو سے صرف ان لوگوں کو تسلیم کیا جاتا ہے جو قابل مشاہدہ و ثبوت ہوں۔ لانگ مین انگریزی ڈکشنری نے اسے یوں درج کیا ہے:

> The system of thought (Philosophy) based on real facts that can be experienced rather than on ideas formed in the mind.

بہر حال، چونکہ یہ اصطلاحات کا توضیحی اشاریہ نہیں ہے اس لیے اس کی تفصیل لکھنا یوں بھی یہاں غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ پھر بھی، جہاں ناگزیر ہو وہاں اشارے دے دینا بھی ضروری ہوتا ہے۔

اوپر جو بھی انگریزی اصطلاحات پیش کی گئیں ان کے علاوہ سیکڑوں اصطلاحات ایسی ہیں جن کا ذکر یہاں ممکن نہیں تھا اور کچھ اصطلاحات تو ابھی اس زبان اردو میں منقلب ہونے کی منتظر ہیں۔ مقصد یہ تھا کہ غور کیا جائے کہ انگریزی الفاظ بالخصوص وہ الفاظ جو بطور اصطلاح کے

رائج ہیں، اردو ادب میں آنے کے بعد کس قدر Confusing اور خلط مبحث کا شکار ہوگئی ہیں۔ کلیم الدین احمد کی فرہنگ ادبی اصطلاحات کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اس میں ایک متبادل پر اکتفا نہیں کیا گیا ہے۔ ایسے میں اس کی حیثیت محض ایک عام لغت کی ہو کر رہ گئی ہے۔ مقتدرہ کی 'کشاف تنقیدی اصطلاحات' میں بھی اسی نوع کی بہت سی خامیاں ہیں۔ البتہ پروفیسر عتیق اللہ کی ''ادبی اصطلاحات کی فرہنگ'' میں معروضیت اور ایک طرح کا Scientific Approach ملتا ہے۔ انھوں نے ہر ایک اصطلاح کے لیے ایک ہی اردو متبادل درج کیا ہے لیکن یہ نامکمل فرہنگ ہے۔ کاش اس کی بقیہ جلدیں بھی تیار ہو کر منظر عام پر آجائیں پروفیسر عتیق اللہ کی نگرانی میں ڈاکٹر عمر فاروق نے بھی اصطلاحات جمع کر کے وضاحتی فرہنگ تیار کی ہے جو اصطلاحات نقد و ادب (2004) کے نام سے منظر عام پر آچکی ہے۔ چونکہ اصطلاح سازی ایک مشکل مرحلہ ہے اس لیے اس کے لیے کوئی ایسا Universal Parameter قائم کیا جانا چاہیے جس کی روشنی میں ان تمام اصطلاحوں کا از سر نو کئی ورک شاپ اور اجلاسوں میں جائزہ لیا جا سکے۔

○

کوثر نیازی کا سفرنامہ 'نقشِ رہگزر' تہذیبی و ادبی مطالعہ

بس اسٹینڈ سے لے کر ریلوے اسٹیشن یا پھر ایئر پورٹ، جہاں بھی دیکھیے ہجوم ہی ہجوم۔ جسے دیکھیے سفر پر آمادہ، کوئی اندرون ملک کے لیے تو کوئی بیرون ملک کے لیے۔ دنیا میں لاکھوں لوگ سفر کرتے ہیں لیکن یہ جو Travelogue یا سفرنامہ ہوتا ہے، وہ گنے چنے لوگوں کا مقدر ہوتا ہے۔ یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر فلاں شخص امریکہ یا برطانیہ جا کر واپسی کے بعد اپنا ایک سفرنامہ مرتب کر کے شائع کرتا ہے، تو ہم اُسے کیوں پڑھیں؟ یعنی یہ کہ کسی کے سفرنامے کا مطالعہ ایک ادب کے طالب کے لیے لائق توجہ کیوں ہو؟ میں سمجھتا ہوں اس کا جواب اس مضمون میں موجود ہوگا۔

میرے زیر مطالعہ پاکستان کے مشہور عالم دین جناب کوثر نیازی کا سفرنامہ 'نقش رہگذر' ہے جو نیو بسمہ کتاب گھر، ترکمان گیٹ دہلی6 سے 2007 میں شائع ہوا۔ یہ سفرنامہ 139 صفحات پر مشتمل ہے۔ غالباً یہ کتاب پہلے پاکستان میں چھپی ہوگی کیوں کہ کوثر نیازی صاحب نے جو 'پیش گفتار' تحریر کیا ہے اس کے آخر میں انگریزی میں تاریخ 1.7.90 درج ہے۔ اس سفرنامے میں کوثر نیازی صاحب نے اپنے دو اسفار ہند بمطابق 1984 اور 1989 کی روداد قلم بند کی ہے۔ اپنے تحریری تجربات کے بارے میں پیش گفتار میں وہ خود ہی لکھتے ہیں:

> ''ان کے مندرجات عارضی اور وقتی اخباری نوعیت کے نہیں۔ ان میں تصوف، تاریخ اور ادب و سیاست کے بعض اہم گوشے زیر بحث آئے ہیں۔''
>
> (پیش گفتار، ص 9)

کسی بھی عام آدمی کو کوثر نیازی صاحب کے سفرنامہ ہند سے کیا حاصل ہو سکتا ہے، یہ ایک اہم سوال ہے۔ اگر اس سفرنامے میں تصوف، تاریخ اور ادب و سیاست کے بعض اہم گوشے زیر بحث آئے ہیں جیسا کہ مذکورہ بالا اقتباس میں انھوں نے لکھا ہے، تب تو اس کی معنویت

ہے، ورنہ یہ ان کا خالص ذاتی تجربہ ہوگا، ذاتی بیان ہوگا، ذاتی ڈائری کے اوراق ہوں گے۔

کوثر نیازی صاحب نے بھارت کا پہلا سفر 1984 میں کیا تھا۔ اس کتاب کا پہلا باب 'بارگاہ محبوب الٰہی میں' ہے۔ دہلی پہنچ کر ان کی پہلی خواہش حضرت نظام الدین اولیا کے آستانہ فیض پر حاضری کی تھی۔ حالاں کہ انھوں نے آغاز ہی میں لکھا ہے کہ انھیں تصوف کے تمام سلاسل کے بزرگوں سے عقیدت ہے مگر طبعاً وہ سلسلۂ چشتیہ سے زیادہ قریب ہیں۔ نیز یہ بھی تحریر کیا ہے کہ اس نسبت سے حضرت غریب نواز خواجہ معین الدین چشتی رحمۃ اللہ علیہ کی عقیدت نس نس میں رچی ہوئی ہے۔ سفرنامے سے اگر سفرنامہ نگار کی ذاتی زندگی کے اہم گوشوں، بشمول مذہب و مسلک پر بھی روشنی پڑتی ہو، تو اور بھی اچھی بات ہے۔ ہاں اگر محض ذات ہی کو مرکز خلایق بنا لیا جائے تو ایسا سفرنامہ از کار رفتہ ہوگا۔ درگاہ پر جانے کا ذکر سنیے:

> ''بستی نظام الدین اولیاء پہنچا تو نقشہ ہی کچھ اور تھا۔ آج سے چند سال پہلے یہاں ایک کچی سی آبادی تھی، قریب میں ایک قبرستان، اب نہ کچے مکان نظر آئے نہ کہیں قبریں، انھیں مسمار کر کے ہر طرف دکانیں اور پختہ مکان بنا لیے گئے ہیں۔ مجھے یاد ہے پچھلی مرتبہ ہماری گاڑی بالکل روضے کے باہر جا کر رکی تھی۔ اب کے ایک پُررونق بازار سے گزر کر کافی پیدل چلنا پڑا تب کہیں جا کر خواجہ کی بیٹھک دکھائی دی۔'' (ص 12)

اس اقتباس سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ 35,40 سال قبل درگاہ کے آس پاس کوئی بازار نہیں تھا۔ یعنی سفرنامہ اگر غور سے پڑھا جائے تو زمانی ترتیب کی روشنی میں تہذیبی و معاشرتی تغیر و تبدل کا اندازہ بھی ہو سکتا ہے جیسا کہ اوپر کے اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے۔ اس باب میں کوثر نیازی صاحب کے رقیق القلب ہونے کا ثبوت بھی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اس بارگاہ گردوں مآب میں قدم رکھا تو یوں لگا جیسے دل درد کی دولت سے مالا مال ہو گیا ہے، آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے، بے اختیار اقبال کے وہ اشعار زبان پر جاری ہو گئے جو انھوں نے حضرت خواجہ حسن نظامی کی معیت میں درگاہ کی زیارت کے موقع پر سپرد قلم کیے تھے۔''

اشعار قلم بند کرنے کے بعد اپنے احساس اور جذبے کو یوں پیش کرتے ہیں:

> ''ایسا لگا جیسے میرا وجود جل کر راکھ ہو گیا اور اس کے اندر عشق کی چنگاری

جل اٹھی ہے۔ کاش یہ لمحے جاودانی اور دوامی ہوتے مگر مجھ جیسے مادیت زدہ گنہگار کی یہ قسمت کہاں۔ اس بارگاہ عصیاں پناہ سے نکلوں گا تو دل کی وہی حالت ہو جائے گی، مکروہاتِ زمانہ کی دلدل اس چنگاری کو کہاں روشن رہنے دے گی۔" (ص 14)

کوثر نیازی صاحب کو اس درگاہ پر حاضری کے وقت ایک اور کریہہ تجربہ ہوا جس کا ذکر وہ دل کش اسلوب میں اس طرح کرتے ہیں:

ایک مجاور نے البتہ شروع سے آخر تک پیچھا کیا، ہار بھی گلے میں ڈالے اور چادر بھی پہنائی۔ گاڑی تک میرا سارا شجرۂ نسب دہراتا چلا آیا... مگر مجھے مجاوری کے اس سارے نظام سے اتنی وحشت ہے کہ میں نے بھی جیب میں ہاتھ ڈال کر نہیں دیا وہ بھی کیا یاد کرے گا کس کنجوس آدمی سے پالا پڑا تھا۔" (ص 136)

سفر نامہ لکھتے وقت آدمی Objective نہیں رہ سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ کوثر نیازی صاحب نے بھی اپنی باطنی کیفیات میں قارئین کو بھی شریک کرنے کی کوشش کی ہے۔ انسان جب موضوعی سطح پر جیتا ہے تو جہانِ باطن کی بھی سیر کرتا ہے۔ انتشار اور نراجیت کے بعد ایک طرح کی نشأۃ ثانیہ انسان کے باطن میں بھی ہوتی ہے۔ زیر مطالعہ سفر نامے 'نقش رہگذر' میں اس کے نشانات جا بہ جا نظر آتے ہیں۔ کوثر نیازی صاحب نے محبوب الٰہی کے ساتھ اُسی احاطے میں آسودۂ خاک خواجہ حسن نظامی کے تئیں بھی اپنی عقیدت و محبت کا اظہار کیا ہے۔ بعد ازاں مرزا غالب اور ساغر نظامی کے مزاروں پر جانے کا ذکر ہے۔ اس سے پہلے کے سفر میں مزار غالب پر حاضر نہیں ہونے پر اظہار افسوس بھی کیا ہے ساتھ ہی غالب کے حوالے سے علامہ اقبال کے تین اشعار بھی پیش کیے ہیں۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوجاتا ہے کہ سفر نامہ نگار محض اپنی باتیں نہیں کر رہا ہے بلکہ موقع محل کی مناسبت سے اس کے سامنے ادبی و تہذیبی انسلاکات بھی رہے ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ اس کی اپنی اہمیت اور معنویت ہوتی ہے۔

درگاہ محبوب الٰہی کے بعد آگرہ کے حضرت شیخ سلیم چشتی کی درگاہ میں حاضری کا ذکر ہے۔ صرف تین صفحات پر مشتمل اس باب میں کوثر نیازی صاحب نے علامہ اقبال کی نظم 'بندگی نامہ' سے نو اشعار بھی پیش کیے ہیں۔ مغلوں کے عہد میں فن تعمیر کو جس طرح فروغ حاصل ہوا، اس پر بھی یہاں روشنی ڈالی گئی ہے۔ لکھتے ہیں:

"آگرہ اور فتح پور سیکری کی عمارات کے کیا کہنے۔ انھیں سیکڑوں سال ہو گئے مگر ہنرمندی اور ہنروری کے جو نقوش انھوں نے جریدۂ عالم پر ثبت کیے ہیں وہ آج بھی جگمگ جگمگ کر رہے ہیں... میں مغلوں کا فن تعمیر دیکھ رہا تھا اور مجھے 'بندگی نامہ' میں کہے ہوئے علامہ اقبال کے وہ اشعار یاد آ رہے تھے جو انھوں نے 'صنعت آزادگان' پر ارشاد فرمائے ہیں۔" (ص 17)

چاہتا ہوں کہ تین شعر یہاں پیش کر دیے جائیں:

یک زماں بارفتگاں صحبت گزیں صنعت آزاد مرداں ہم ببیں
سنگ ہا با سنگ ہا پیوستہ اند روزگاری را بہ آنے بستہ اند
یک نظر آں گوہر نابے نگر تاج را در زیر مہتابے نگر

اس طرح ان اشعار کی روشنی میں مغلوں کا فن تعمیر مزید مجلّا و مصفّا ہو جاتا ہے۔ یہاں سفرنامے کی معنویت فزوں تر ہو جاتی ہے کہ یہ تحریر تصوف اور فن تعمیر پر ایک طرح سے کوثر نیازی صاحب کی عقیدت کے ساتھ ساتھ ان کے نہایت ہی بالیدہ ادبی ذوق کو بھی پیش کرتی ہے۔ آخر میں یہاں بھی انھوں نے اپنے مراقبے کا ذکر کیا ہے۔ شاید بہت سے لوگوں کے علم میں اضافے کا باعث ہو کہ شیخ سلیم چشتی کی کرامت کے سبب ہی جیسا کہ یہاں لکھا گیا ہے کہ شہنشاہ اکبر کو بیٹا پیدا ہوا جسے ہم آپ جہانگیر کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا نام اکبر نے شیخ کے نام پر سلیم رکھا تھا۔ فتح پور سیکری میں شیخ کے مقبرے اور اس کے احاطے کا نقشہ کوثر نیازی کچھ یوں پیش کرتے ہیں:

"ایسا لگتا ہے جیسے اس کے اردگرد پھیلا ہوا وسیع و عریض صحن ایک جھیل ہے اور اس میں یہ مقبرہ ایک سفید کنول کی مانند تیر رہا ہے۔"

یہی وہ منظر کشی ہے جس کے سبب کسی بھی سفرنامے میں ادبیت پیدا ہوتی ہے ورنہ تحریر بے رس اور خشک ہو جاتی ہے۔ یہ منظر کشی کسی بھی مسلکی تناظر سے بالاتر ہے۔ جب ہم ہندوستان میں بیٹھ کر دوسرے ممالک کے حوالے سے لکھے گئے سفرنامے پڑھتے ہیں تو ہمیں یہ توقع ہوتی ہے کہ ان ممالک کے تہذیبی، علمی و ادبی نیز سیاسی و سماجی حالات سے واقفیت ہوگی۔ اس طرح کوثر نیازی کے اس سفرنامۂ ہند 'نقش رہگذر' سے پاکستانیوں کو بالخصوص اور دوسرے ممالک والوں کو بالعموم ہماری سی ہی توقع ہوگی۔ ہندوستان کو پاکستان کے لوگ بھارت سے

موسوم کرتے ہیں۔ پتہ نہیں کون سی نفسیات کام کرتی ہے کہ 'ہندوستان' کہتے ہوئے انھیں تکلف ہوتا ہے۔ حالاں کہ کچھ کچھ بات سمجھ میں آتی ہے لیکن اس لفظ کی دیوار یعنی جو کہ لسانی دیوار کی طرح ہے، گرا دینے کی ضرورت ہے۔ یہ کام ادیب و شاعر ہی کر سکتے ہیں۔ سیاسی رہنماؤں کو ان کے حال پر چھوڑ دینا چاہیے۔ کوثر نیازی جیسے عالم دین اور صلح کل والے شخص نے بھی اپنے اس سفرنامے میں 'بھارت' ہی لکھا ہے۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ گرچہ وہ ایک سیاسی رہنما رہے ہیں لیکن ان کی شناخت ایک عالم دین ہونے کے سبب بھی ہے۔

شیخ سلیم چشتی کے بعد کوثر نیازی صاحب کا پڑاؤ اجمیر شریف کا آستانۂ خواجہ غریب نواز ہے۔ انھوں نے اس گلابی شہر کی بڑی تعریفیں کی ہیں۔ یہاں کی عمارتوں کا، جنتر منتر اور ہوا محل کا خصوصیت کے ساتھ ذکر ملتا ہے جو مہاراجاؤں کے عہد کے تہذیبی نقوش پیش کرتے ہیں۔ اپنے جذبہ شوق اور موسم گرما کا ذکر وہ یوں کرتے ہیں:

> ''شدید گرمی، راجستھان کا علاقہ اور پھر تپش شوق، چار ساڑھے چار گھنٹے کے اس سفر کے دوران اس سہ آتشہ گرمی نے جھلسا کر رکھ دیا وہی بات تھی کہ:
>
> گرمیِ شوق بھی ہے گرمیِ موسم بھی ہے
> اور پھر اس پہ مرا سوزِ جگر کیا کہنا
>
> مگر دربار خواجہ میں پہنچنے کی امنگ اتنی زوردار تھی کہ گرمی کا احساس تک نہیں ہوا یا شاید یہ بھی حضرت خواجہ کا تصرف تھا کہ وہ ابھی سے اپنے تن آسان مہمان کی خاطر داری فرما رہے تھے۔'' (ص 22)

چوں کہ کوثر نیازی صاحب نہایت ہی اعلا ذوقِ شعر و ادب رکھتے ہیں اس لیے ان کی کیفیتوں کے اظہار میں شعریت کے عناصر از خود آجاتے ہیں۔ یہی وہ عناصر و عوامل ہوتے ہیں جن کے سبب کسی کا سفرنامہ لائق توجہ ہوتا ہے۔ اس سرزمین خواجہ کے تئیں بھی انھوں نے حد درجہ عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ آپ بھی سنیے:

> ''اس تاریخی سرزمین پر قدم رکھ کر دل و دماغ کی جو حالت ہوئی وہ کچھ میں ہی جانتا ہوں۔ ایسے لگا جیسے میں بھی اسی تاریخ کا حصہ بن کر حضور خواجہ میں موجود ہوں۔ ہاتھ جو دعا کو اٹھائے بس اٹھے ہی رہ گئے، آنکھیں بند ہو گئیں اور میں تصور میں کہاں سے کہاں جا پہنچا۔'' (ص 23)

لیکن اس کے ساتھ ہی انھوں نے خانقاہ کے نظام اور اس سے وابستہ خدام کا ذکر بڑے ہی افسوس ناک انداز میں کیا ہے۔ اصلاح کی غرض سے اس کا ذکر بے جا نہ ہوگا:

> ''اسٹیشن پر ٹرین پہنچی تو 'خدام' زائرین کے استقبال کے لیے پہلے ہی موجود ہیں اور اب ایک ایک زائر کی باقاعدہ بولی دی جانے لگی ہے جس خادم نے زائر کو پانچ سو روپے میں خریدا ہے وہ پانچ سو روپے نکال کر خدام کی ٹولی کے حوالے کردیتا ہے اب زائر اس کے سپرد ہوگیا۔ وہ اُسے زیارت کرائے گا، اُسے دعائیں پڑھوائے گا۔ ان ساری خدمات کے عوض اُسے جو معاوضہ ملے گا اب یہ اُس کی قسمت ہے۔'' (ص 23)

حالاں کہ کوثر نیازی صاحب نے بھارت کے مسلمانوں کی حالت پاکستان کی بہ نسبت بہتر بتائی ہے۔ اس سفرنامے میں جگہ جگہ یہاں کی جمہوریت اور افسروں کی سادگی اور سادہ مزاجی کی مدح سرائی کی ہے۔ انھوں نے 'پیش گفتار' میں ہی اپنے پاکستانی عوام کو مخاطب کرکے کہا ہے:

> ''بدقسمتی سے ہمارے ہاں بعض حلقوں میں یہ ذہنیت کارفرما ہے کہ ہم اپنے سوا نہ کسی کو اچھا انسان سمجھتے ہیں نہ اچھا مسلمان۔ بھارت کے مسلمان جو تعداد میں ہم سے دوگنا ہیں ان کے بارے میں ہمارے تصورات تو کچھ اور بھی عجیب و غریب ہیں۔ مگر یہ سفرنامہ پڑھنے والے دیکھیں گے جو رفاہی، تعلیمی، دینی اور سماجی کام وہ کررہے ہیں اس کا عشرِ عشیر بھی ہمارے ہاں نظر نہیں آتا۔'' (ص 9)

میرے خیال سے یہ تو کوثر نیازی صاحب کا حُسنِ ظن ہے۔ ہاں اتنی بات تو ضرور ہے کہ یہاں کے مسلمان مذہبی اور سماجی دونوں اعتبار سے نسبتاً بہتر ہیں۔ رفاہی اور تعلیمی کام مسلمانوں میں آندھرا اور مہاراشٹر میں زیادہ ہورہا ہے جس کا اندازہ اس سفرنامے کے صفحات سے بھی ہوجاتا ہے۔

خواجہ غریب نواز کے حوالے سے کوثر نیازی صاحب نے ایک بڑی خوبصورت منظرکشی کی ہے بلکہ خاکہ پیش کیا ہے۔ اسے فسانہ طرازی سے بھی موسوم کرسکتے ہیں جس کے کردار فرضی نہیں اصلی ہیں:

> ''یہ دُھتکارے ہوئے، سماج کے ٹھکرائے ہوئے اچھوت ہیں جو خواجہ غریب نواز کے دسترخوان پر بیٹھے کھانا کھارہے ہیں، لیجیے یہ سلطان شہاب الدین محمد غوری

کی سواری آن پہنچی وہ گھوڑے سے اتر کر آپ کے ہاتھ پر بوسہ دے رہے ہیں،
اس شخص کو پہچانیے یہ تو سلطان شمس الدین التمش لگتا ہے، ارے یہ بھی آپ کی
زلف گرہ گیر کا اسیر نکلا۔ اب اجمیر شہر کے اندر ایک قبر کا منظر چشم تخیل کے سامنے
ہے۔ کسی انگریز کا یہ تاثر ٹھیک ہی تو تھا کہ ہندوستان پر ایک قبر حکومت کر رہی ہے۔
یہ جلال الدین اکبر بادشاہ اکبر آباد سے پیدل اجمیر چلا آرہا ہے۔ درگاہ کے لیے
ایک دیگ کلاں نذر کرتا ہے، یہ شاہ جہاں ہے جو یہاں ایک عالیشان مسجد تعمیر کرا
رہا ہے، اس مجاہد کو پہچانو یہ شیر شاہ سوری ہے، کس طرح سراپا ادب و نیاز بنا
خانقاہ میں داخل ہو رہا ہے، اور یہ کون ہے؟ یہ اورنگ زیب عالمگیر ہے سخت پابند
شرع اور زاہد خشک مگر کئی بار حاضری دے چکا ہے اور یہ ان مہاراجوں کی قطاریں
دیکھیے، یہ غیر مسلم والیان ریاست ہیں مگر خواجہ غریب نواز سے ان کو بھی عقیدت و
ارادت ہے۔ اس لیے حصول برکت کی خاطر چلے آئے ہیں۔'' (ص 22)

'دہلی کی چند محفلیں' کے عنوان سے کوثر نیازی صاحب نے حکیم عبدالحمید صاحب کے دولت کدے پر عشایئے کا ذکر کیا ہے جہاں ان کی ملاقات مسلم قوم کے منتخب عمائدین سے ہوئی جن میں سید شہاب الدین، مولانا ابواللیث اصلاحی ندوی، امیر جماعت اسلامی ہند، سید حامد وائس چانسلر علی گڑھ یونیورسٹی، بدرالدین طیب جی، جناب ابراہیم سلیمان سیٹھ، پروفیسر اے ایم خسرو، مولانا سجاد حسین میرٹھی، سید اوصاف علی، خواجہ حسن ثانی نظامی وغیرہ۔ اس کے بعد پھر دوسرے دن غالب اکیڈمی میں کوثر نیازی صاحب کے اعزاز میں ایک مشاعرہ منعقد ہوا جس کی صدارت پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کی۔ انھوں نے یہ لکھا ہے کہ مجھے اعتراف کرنا چاہیے کہ میں نے آج تک کسی ادیب اور شاعر کی اتنی اچھی تقریر نہیں سنی تھی۔ (ص 26)، اس کے بعد ہندوستان میں اردو کے حوالے سے اپنی ایک رائے بھی پیش کی ہے جس سے ایک تہذیبی تناظر بھی خلق ہوتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''دہلی کے ممتاز اور مشہور ہندو اور مسلم شعراء نے اپنے کلام بلاغت نظام سے
سامعین کو نوازا۔ میں یہ کلام سن رہا تھا اور سوچ رہا تھا کہ جس ملک میں اردو کے
ایسے ایسے خوش گو شاعر پائے جاتے ہوں وہاں سے اردو کو دیس نکالا کیسے دیا
جاسکتا ہے۔ اردو زبان کی فلمیں اس کے علاوہ ہیں جو بھارت میں ہر دوسری

زبان کی فلموں سے بڑھ کر کامیاب اور مقبول ہیں اور غزل کی گائیکی یہاں اتنی ہردلعزیز ہے کہ بھارتی ثقافت اس کے بغیر مکمل نہیں سمجھی جاتی۔'' (ص 27)

اور آگے لکھتے ہیں:

''دہلی کا شاید ہی کوئی ہندو گھرانہ ہو جس میں غلام علی اور مہدی حسن کی غزلوں کے کیسٹ پورے ذوق و شوق سے نہ سنے جاتے ہوں۔ اردو شاعری ہندی بولنے والوں میں بھی اتنی مقبول ہے کہ مشہور شعرا کے دیوان ہندی رسم الخط میں شائع کیے گئے ہیں۔'' (ص 27)

غزلیں تو خیر غلام علی اور مہدی حسن کی آواز کے ساتھ ساتھ جگجیت سنگھ، پنکج اُدھاس اور پیناز مسانی وغیرہ کی بھی سنی جاتی ہیں اور یہ بھی سچ ہے کہ آج مشہور اور اچھے شعرا کے ساتھ ساتھ برے شاعروں کی شاعری بھی ہندی رسم الخط میں خوب شائع ہو رہی ہے۔

کوثر نیازی صاحب نے یہ بھی ذکر کیا ہے کہ مجمع کی نکتہ نوازی اور نکتہ سنجی اور قدر دانی و ہمت افزائی کا عالم یہ تھا کہ میں نے دس غزلیں سنا ڈالیں لیکن ابھی تک 'ہل من مزید' کی صدائیں بلند ہو رہی تھیں۔ بعد ازاں فلمی رسالے 'شمع' اور جناب یونس دہلوی کا ذکر ہے۔ پھر ان کے دوسرے رسالے 'کھلونا' اور 'بانو' کا حوالہ ملتا ہے۔ یونس دہلوی کے بھائی ادریس دہلوی، اہلیہ زینت دہلوی اور ان کی صاحبزادی سعدیہ دہلوی کی مہمان نوازی کو دل سے سراہا ہے۔ ان کے گھر کی دعوت کا ذکر وہ اس طرح کرتے ہیں:

''دسترخوان بچھا تو خالص دلی کے ذائقہ دار کھانے، کبابوں سے لے کر دال تک ہر چیز کا لطف آ گیا اور اس لطف سے بھی بڑھ کر وہ خالص گھریلو ماحول مزا دے گیا جو اس پوری دعوت میں کارفرما تھا۔'' (ص 29)

سفرنامے میں اہم مقامات، اہم شخصیات اور ضیافتوں کا ذکر ضرور ہوتا ہے۔ لیکن اگر ضیافتوں کا ذکر تواتر کے ساتھ ہو تو صورتِ حال بوجھل ہو جاتی ہے۔ لگتا ہے جیسے حضرت ابن بطوطہ ضیافت ہی کے لیے تشریف لائے ہیں۔ اس سفرنامے میں ضیافتوں کا ذکر بہت ہوا ہے، کم از کم بیس پچیس جگہ تو ہے ہی۔

کوثر نیازی صاحب چوں کہ عالم دین، صحافی اور سیاسی بصیرتوں سے بھرپور شخص ہیں اس لیے جگہ جگہ انھیں مختلف موضوعات پر تقریریں بھی کرنے کے مواقع ملے ہیں۔ انھیں JNU کے

'اسکول آف ایشین اسٹڈیز' میں گفتگو کے لیے دعوت دی گئی جس کا موضوع تھا ''جنوب مشرقی ایشیا کے تناظر میں پاکستان کی صورت حال''۔ ظاہر ہے کہ JNU میں گفتگو کرنا اور پھر سوالات کا سامنا کرنا آسان نہیں۔

وہ لکھتے ہیں:

> ''یہ تقریر کیا تھی اچھا خاص پل تھی اس پر کوئی پون گھنٹہ مجھے پھونک پھونک کر قدم رکھنا پڑا۔ بعد میں اتنا ہی وقت سوال و جواب کے لیے مخصوص تھا۔ ایسے ایسے سوالات کیے کہ چکر آ گیا۔ انھیں پاکستان کی تاریخ، سیاسی جماعتوں اور شخصیات کے بارے میں اتنا کچھ معلوم تھا کہ خود ہمارے ہاں کم لوگ اتنے باخبر ہوں گے۔'' (ص 29)

یہاں انھوں نے ایک سوال کا ذکر کیا ہے کہ برصغیر کو ایک ساتھ آزادی ملی.. بھارت میں تو دنیا کی سب سے بڑی حکومت قائم ہے یہاں کئی عام انتخابات ہو چکے ہیں لیکن پاکستان میں تین مارشل لا لگ چکے ہیں۔ آخر میں وہ لکھتے ہیں:

> ''کاش اپنا ملک ہوتا، سیاسی آزادی ہوتی تو میں کھل کر اس موضوع پر بولتا۔ دوسرے ملک میں اپنے ہی گریبان کی دھجیاں کیسے بکھیرتا اور اپنے ہی سینے کے داغ کیا دکھاتا۔'' (ص 30)

جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا کہ کوثر نیازی صاحب نے لنچ اور ڈنر کا ذکر بہت کیا ہے۔ ایک جگہ انھوں نے پرانی دلی کی نہاری کا ذکر کرتے ہوئے لاہور کی نہاری سے تقابل کیا ہے۔ آدمی جب کہیں جاتا ہے تو اپنے یہاں کی اشیا اور وہاں کی اشیا کے درمیان مماثلتوں اور افتراقات کا ذکر ضرور کرتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ جامع مسجد کے قریب سے اگر اندرون شہر داخل ہو جاؤ تو یوں لگتا ہے جیسے موچی دروازہ اور لوہاری دروازے میں پھر رہے ہیں، نہاری میں بھی مشابہت نظر آئی تو بے اختیار زبان سے نکل گیا:

''دلّی میں ہے لاہور تو لاہور میں دلّی''

اس موضوع کے علاوہ کوثر نیازی صاحب نے ہندوستان کی صحافت کی تعریف کی ہے۔ انگریزی روزنامہ 'ٹائمز آف انڈیا' کے علاوہ انگریزی ہفت روزوں اور ماہناموں کی دل کھول کر تعریف کی ہے، اور بھارت میں پریس کی آزادی کو بہت سراہا ہے۔ بعد ازاں اہم شخصیات میں

نرسمہا راؤ اور آئی کے گجرال صاحب اور سید شہاب الدین کا بھی اچھے انداز میں ذکر کیا گیا ہے۔ بھارت کے جمہوری نظام کو بھی تعریفی کلمات سے نوازا گیا ہے اور یہاں کی فوج کے حوالے سے دل چسپ تجزیہ ملتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''ایک تو بھارتی فوج کا مزاج ایسا ہے کہ اُسے سیاست کی چاٹ نہیں پڑی دوسرے سیاست دانوں نے اُسے سیاست میں گھسیٹنے سے ہمیشہ اجتناب کیا۔ تیسرے بھارت اتنا بڑا ملک کہ وہاں فوجی حکومت کامیاب بھی نہیں ہوسکتی۔'' (ص 39)

کوثر نیازی صاحب نے مختلف سیاسی جماعتوں، فسادات کے ہونے یا نہ ہونے کے اسباب و علل پر بھی روشنی ڈالی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ وہ دن بھارت کی تاریخ میں مسلمانوں کے لیے تاریک ترین دن ہوگا جب یہاں کوئی متعصب مذہبی جماعت برسرِ اقتدار آگئی۔ (ص 41)

سکھ ریاست کے خواب پر بھی کوثر نیازی صاحب نے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اس سفرنامے کا ایک باب 'نگاہ بازگشت' ہے جس میں بقول مصنف صحافیانہ دروں بینی کے تحت انھوں نے اپنے مشاہدات کھل کر پیش کیے ہیں۔ یہاں ہندوستان میں غربت و افلاس کے سبب فٹ پاتھ پر اور خصوصاً بمبئی کے فٹ پاتھوں پر زندگی گزارنے والوں، قحبہ خانوں وغیرہ کا ذکر کیا ہے اور اس پر ایک ترچھی نظر ڈالی ہے۔ بمبئی کا نقشہ دیکھیے:

''جن لوگوں کو بمبئی جانے کا اتفاق ہوا ہے انھوں نے دیکھا ہوگا کہ یہاں ہزاروں نہیں لاکھوں شہری فٹ پاتھوں یا زیادہ سے زیادہ جھونپڑیوں میں زندگی کے دن گزارتے اور یہیں پر کیڑے مکوڑوں کی طرح رینگ رینگ کر ختم ہوجاتے ہیں۔ فٹ پاتھ ریستوراں دنیا بھر میں شاید اسی شہر کی ایجاد ہے۔'' (ص 49)

اور آگے رقم طراز ہیں:

''فاقے سے بچنے کے لیے عصمت فروشی عام ہے۔ بمبئی میں یہ حیا سوز کاروبار جس بازار میں ہوتا ہے وہاں پانچ ہزار عورتیں یہ دھندا کرتی ہیں۔ شام کو آپ اس بازار سے گزریں تو ایسا لگے گا جیسے آپ مویشیوں کی منڈی میں پہنچ گئے ہیں... بنت حوا کی یہ تذلیل بھارت کی فاقہ زدگی کا منہ بولتا اشتہار ہے۔''

(ص 49،50)

ہندوستان ہی کیا، پوری دنیا میں عصمت فروشی کا بازار ہے۔ البتہ کسی خاص علاقہ کے

بجائے اس کے لیے الگ الگ مختلف ناموں سے فرضی دکانیں ہیں اور حیرت تو اس پر ہے کہ یہاں فاقہ زدگی کا مسئلہ بھی نہیں ہے۔ کوثر نیازی صاحب کی یہ نگاہ بازگشت غیر ضروری ہے یا یوں کہہ لیں کہ تجزیہ درست نہیں۔

کوثر نیازی کی نظر نے دہلی اور بمبئی کی سڑکوں پر دیسی گاڑیاں دیکھی ہیں اور اسی بنیاد پر ہندوستانی معاشرے میں سادگی عام ہونے کی بات کی ہے۔ یہاں کے افسران کی سادگی کی مدح سرائی کی ہے۔ حالاں کہ آج کے تناظر میں افسروں کے گھروں پر چھاپے ماری کی خبریں پڑھ کر کوثر نیازی صاحب کا نظریہ بھی بدل گیا ہوگا۔ انھوں نے البتہ یہاں کے مسلمانوں کے حوالے سے اپنا جو Perception پیش کیا ہے، وہ درست ہے:

> ''بھارتی مسلمان مشکل حالات میں بھی ہم پاکستانی مسلمانوں سے کہیں بہتر مسلمان ہیں۔ ان میں اپنے مذہب اور ثقافت سے جو تعلق اور لگاؤ ہے وہ ہم میں ناپید ہے۔ نامساعد حالات نے انھیں اپنے عقیدے اور اپنے رب سے زیادہ قریب کر دیا ہے۔ وہ ہم سے زیادہ صوم وصلوٰۃ کے پابند اور پیروِ شریعت ہیں۔'' (ص 51)

کوثر نیازی صاحب نے بھارت اور پاکستان میں مسلمانوں کی حالت کا صحیح تجزیہ کیا ہے۔ بھارت اتنی بڑی آبادی اور کثیر لسانی اور کثیر المذاہب اور کثیر ثقافتی ملک ہونے کے بعد بھی نسبتاً بہتر پوزیشن میں ہے۔ پاکستان میں تو مسجد، عیدگاہ اور جنازہ گاہ تک محفوظ نہیں۔ مرنے اور مارنے والے دونوں مسلمان۔ اس حوالے سے مزید گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔

کوثر نیازی صاحب نے دارالعلوم دیوبند کے اندرونی تنازعات کا بھی ذکر کیا ہے اور شیعہ سنی تنازعات کا بھی۔

کوثر نیازی صاحب نے انجمن اسلام بمبئی کا خصوصیت کے ساتھ ذکر کیا ہے جہاں انھوں نے لکچر دیا تھا۔ انجمن کی دیگر تعلیمی سرگرمیوں کا بھی شرح وبسط کے ساتھ ذکر کیا ہے۔ یہ وہی انجمن اسلام ہے جس کے طالب علم قائداعظم محمد علی جناح بھی رہ چکے ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے عشائیے کا اور دوسرے احباب اور عمائدین شہر سے ملنے کا ذکر کیا ہے جن میں ڈاکٹر اسحاق جم خانہ والا، ڈاکٹر راہی معصوم رضا، علی سردار جعفری، ظ۔ انصاری، ہارون رشید علیگ، دلیپ کمار، نوشاد، مجروح سلطانپوری وغیرہ اور چند اہم علماء کرام کے نام شامل ہیں۔ کئی اور بھی

لکچر زدیے اور انگریزی اور اردو اخبارات میں انٹرویو شائع ہوئے۔

جناب کوثر نیازی نے 'لکھنؤ خوابوں کی سرزمین' پر کھل کر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ لکھنؤ میں ان کا قیام ہوٹل 'کلارک اودھ' میں تھا جو گومتی ندی کے کنارے واقع ہے۔ انھوں نے اس کے مینو کارڈ کی تعریف کی ہے جو گرچہ رومن میں تحریر کردہ تھا مگر اس میں خالص لکھنوی اردو زبان استعمال ہوئی تھی:

''مینو کارڈ کا نام ہی دیکھ لیجیے۔ 'دسترخوانِ حضرت محل'، مشروبات کا عنوان ہے، خوش آمدید اور پھر ابتدائی لوازمات جنھیں انگریزی میں 'اپیٹائزر' کہا جاتا ہے انھیں 'پیشِ الفت' کہا گیا ہے۔ اب 'سی فوڈ' کی باری ہے، یہ 'نزاکتِ فلک' ہے۔ آگے بڑھتے جائیے... لکھنوی نعمتیں... 'حضور کے لیے'، نفاست کی انتہا، دیگ کی مہک، شریک نوالہ (یعنی تندوری روٹی، نان پراٹھا وغیرہ)، 'نذرانہ' اور میٹھے کے لیے 'الوداع' اور آخر میں قہوہ چائے کافی یا کوئی سرد مشروب 'آبِ تسکین'...(ص 68)

کوثر نیازی صاحب نے وہاں اُس وقت کے چیف منسٹر جناب این ڈی تیواری کے جشن سالگرہ میں بھی شرکت کی اور تقریر بھی کی۔ وہاں انھوں نے این ڈی تیواری کو بطور تحفہ کے ایک بٹن پیش کیا جس پر لفظ 'اللہ' کندہ تھا۔ پھر تیواری صاحب نے اپنی شاعری بھی سنائی۔ دو اشعار لکھے بھی ہیں۔ ایک شعر سنیے:

باغ سے صرصر کا جھونکا آشیانہ لے گیا
عندلیبوں کو قفس میں آب و دانہ لے گیا

لکھنؤ میں ماہنامہ 'الفرقان' کے مدیر مولانا منظور نعمانی سے ملاقات کا ذکر بھی بہت دل چسپ انداز میں کیا ہے۔ نعمانی صاحب بعد میں جماعت اسلامی سے الگ ہوکر تبلیغی جماعت کے ذریعہ خدمت دین میں مصروف ہوگئے تھے۔ کوثر نیازی صاحب کا اسلوب اور درد دونوں محسوس کرنے کے لیے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''لکھنؤ کے ایک پرانے محلے کے معمولی سے مکان میں حضرت مولانا نعمانی کا قیام ہے وہیں باہر ایک کمرہ دفتر 'الفرقان' کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ ناصاف سی گلی میں بدرو بہہ رہی ہے۔ اس کی وجہ سے فضا میں بدبو پھیلی ہوئی تھی۔ ایسے

میں عالم اسلام کے اس بطلِ جلیل کی رہائش دیکھ کر جی بھر آیا۔" (ص 72)

اس کے بعد مولانا کی کتاب 'معارف الحدیث' کا اور ان کی مہمان نوازی کا ذکر بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ پھر اپنے اعزاز میں ادبی تنظیم 'شہر ادب' کے زیر اہتمام مشاعرے کا بیان ہے۔ اس کے بعد اردو کے حق میں جناب حیات اللہ انصاری کی دستخط والی مہم کا ذکر آ گیا ہے۔ وہاں لکھنؤ میں گورنر جناب عثمان عارف، جگن ناتھ آزاد اور اردو انگریزی اخباروں کے مدیروں سے ان کی ملاقاتیں رہیں۔ سب سے دل چسپ اور دلآویز ملاقات حضرت مولانا سید ابوالحسن علی ندوی سے تھی۔ ان کے حوالے سے کوثر نیازی صاحب نے مولانا کے سفر پاکستان اور وہاں خطبۂ جمعہ اور پھر ان کی کتاب روائع اقبال (نقوش اقبال)، دعوت وعزیمت کا ذکر آیا ہے۔ بعدہٗ مولانا نے کس طرح انھیں ندوہ کی سیر کرائی، اس کا بیان ہے۔ آخر میں لکھنوی چکن آرٹ پر اس باب کو ختم کیا ہے۔ یعنی یہاں کی ثقافتی جہت کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔

دیوہ شریف، کلکتہ، حیدر آباد، سلطان پور کی درگاہ اور پھر دہلی میں سو گھنٹے کے عنوان سے ابواب ہیں۔

سلطان ٹیپو پر بھی کوثر نیازی صاحب نے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ان کے جد امجد شیخ ولی محمد جو مکہ سے ہندوستان وارد ہوئے تھے، سے لے کر ٹیپو تک کا شجرہ اور پھر ٹیپو نام کی وجہ تسمیہ اور پھر غدار وطن میر صادق کا ذکر کیا ہے۔ علامہ اقبال کا شعر بھی متن کا حصہ ہے۔ کوثر نیازی صاحب کا اسلوب نگارش رواں اور پراثر ہے۔ میسور جاتے ہوئے انھوں نے جو تاثر پیش کیا ہے، آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

> "یوں سمجھیے کہ آپ میسور کی طرف جا رہے ہیں جنت ارضی میں گلگشت کر رہے ہیں۔ ایک انچ جگہ نہ ہوگی جو سبزے اور پھولوں سے خالی ہو، خوبصورت گھنے درختوں کی چھاؤں دل میں ٹھنڈک ڈالتی چلی جاتی ہے جگہ جگہ آب رواں موجیں مار رہا ہے۔ ناریل کے درخت جنتِ نگاہ کا بھی سامان ہیں اور کام و دہن کی تواضع کا قدرتی دسترخوان بھی۔" (ص 119)

اسی طرح کے اور بھی بہت سے اقتباسات پیش کیے جا سکتے ہیں جن سے کوثر نیازی صاحب کی انشا پردازی اور رواں نثر نگاری پر قدرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کرناٹک کی الامین سوسائٹی کی خدمات کا جائزہ لیتے ہوئے ہندوستانی مسلمانوں کی تعریف کی گئی ہے اور پاکستانی معاشرے کو

تقریباً کوسا گیا ہے۔ سلطان ٹیپو کے مزار پر علامہ اقبال، حضرت مولانا قاری محمد طیب صاحب اور مولانا ابوالحسن ندوی صاحب کے مراقبے کا ذکر بھی خلوص اور عقیدت کے ساتھ کیا گیا ہے۔

اس سفرنامے کا اختتام وہ یوں کرتے ہیں:

دلی میں سو گھنٹے گزار کر بھی یوں لگا جیسے فقط سو لمحے اور سو ثانیے گزرے ہوں۔ بہت کچھ دیکھا مگر کچھ بھی نہ دیکھا، ہاں یہ تاثر ضرور لے کر لوٹا کہ گو یہ بہت اجڑی ہے مگر دلی میں اب بھی بہت سے دل والے بستے ہیں۔ رہے اس کی خاک پاک میں آرام فرما اور اہل کمال، تو ان کے بارے میں تو مولانا حالی فرما ہی چکے ہیں:

چپے چپے پہ ہیں یاں گوہر یکتا تہہ خاک
دفن ہوگا کہیں اتنا نہ خزانہ ہرگز

○

وہاب اشرفی کا نقد الشعر

اردو تنقید کی دنیا اب بہت وسیع ہو چکی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی پوری دنیا میں علوم وفنون کا تناظر بھی خاصا وسیع ہوا ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ آج کسی بھی زبان کی تنقید اگر دنیا میں آ رہی تبدیلیوں اور مختلف علوم کے آفاق سے ہم آمیز نہیں یا ان سے واقف نہیں تو پھر ایسی تنقید محض سطحی قسم کی مضمون نگاری کے زمرے میں آئے گی۔ خدا کا شکر ہے کہ مولانا حالی نے تنقید کی خشت اوّل رکھتے ہوئے اردو والوں کو اس کا احساس دلا دیا تھا کہ صرف اردو یا صرف مشرقی علوم یا Tools کو بروئے کار لا کر ادب پارے کی تعبیر و تفہیم نہیں ہو سکتی۔ لہٰذا بعد میں لوگوں نے اس رویے اور راستے کی پیروی کی۔ البتہ کچھ انگریزی داں اردو نقادوں نے حالی کی شریفانہ تنقید کو ہدف تنقید بھی بنایا۔ ایسے لوگ حالی کی تعلیمی زندگی اور احوال و کوائف سے بے خبر تھے۔ کاش ایسے لوگ حالی کے اجتہادی اقدام کو سمجھ سکتے۔

ادھر گزشتہ پچاس برسوں میں جو نقاد اردو میں آئے ان میں انگریزی ادب یا دوسری زبانوں سے واقفیت زیادہ تھی۔ حالی کے 1893 میں اردو تنقید کے سنگ بنیاد رکھنے کے بعد آج کم و بیش 120 برس گزر چکے۔ کلیم الدین احمد، حسن عسکری، سید عبداللہ، احتشام حسین، آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، سلیم احمد، وحید اختر، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، سید محمد عقیل رضوی، ممتاز حسین، سجاد باقر رضوی، عبدالمغنی، وہاب اشرفی، شمیم حنفی، لطف الرحمٰن، ابوالکلام قاسمی وغیرہ نے مشرقی اور مغربی ادبی تنقید کے اصولوں اور نکات سے واقفیت حاصل کی اور اردو تنقید کے دامن کو مالا مال کیا۔ یعنی یہ کہ حالی کی پیروی کرتے ہوئے آج کے نقادوں نے اردو تنقید کو خود کفیل بنانے کی کوشش کی۔

وہاب اشرفی کا تنقیدی کارنامہ ہزاروں صفحات پر مشتمل ہے۔ میں نے اپنی عافیت کے لیے وہاب اشرفی کے چند ایسے مضامین پیش نظر رکھے ہیں جن میں شعر و شاعری کو پرکھنے یا اس

کے حسن و قبح تک رسائی حاصل کرنے کی باتیں ملتی ہیں۔ 'نقد الشعر' سے میری مراد شاعری کی تنقید ہے۔ اس میں بھی میں نے غزل اور نظم یا ان اصناف شاعری سے متعلق شعرا پر لکھے گئے مضامین کو موضوع بنایا ہے۔ ادھر آٹھ دس برسوں میں 'مباحثہ' جاری کرنے کے بعد مختلف شاعروں کا انھوں نے خصوصی مطالعہ بھی پیش کیا ہے۔ پٹنہ میں رہنے والا شاید ہی کوئی شاعر ہو جس پر انھوں نے مضمون نہ لکھا ہو۔ کچھ لوگوں نے ان سے جبراً بھی مضمون لکھوایا ہوگا۔ یوں بھی وہ نئی نسل سے بہت محبت اور شفقت رکھتے ہیں۔ ان مضامین کا چوں کہ حوالہ شاید ہی آسکے اس لیے اتنا عرض کردینا ضروری تھا۔ ہاں، اگر ان میں سے کہیں شعریات یا نظریہ شعر کا حوالہ ہوگا، تو وہ حصہ زیر بحث آسکتا ہے۔

وہاب اشرفی نے اپنی کتاب 'حرف حرف آشنا' میں غالب، مومن، اقبال، عظیم الدین عظیم، مظہر امام اور 1960 کے بعد کی اردو شاعری کے علامتی پہلو پر جو مضامین تحریر کیے ہیں وہ نہ صرف یہ کہ وقیع اور لائق تحسین ہیں بلکہ وہ بحث انگیز ہیں اور ان میں شاعری اور شعریات کے بعض اہم نکات زیر بحث آئے ہیں۔ 'غالب کی بوطیقا اور عصر حاضر میں اس کی معنویت' پر وہاب صاحب نے جو مضمون لکھا ہے اس میں انھوں نے جدید تنقیدی رویے کو پیش نظر رکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

1 میرے خیال میں کوئی شاعر اگر الفاظ کے برتاو میں محض Conventional اور Referential رجحان کا پتہ دیتا ہے تو اس کی حیثیت ایک عومی اور معمولی خالق کی ہوگی۔

2 شاعری کے الفاظ ہمیشہ اپنے لغوی معنی سے دور رہتے ہیں بلکہ ان کا جامہ اتار کر پھینکتے رہتے ہیں۔ گویا لفظوں کا لغوی استعمال نثر کے غیر تخلیقی دائرے کی چیز ہے جس میں معنی کی تہہ داری نہیں ہوتی ہے، ابہام نہیں ہوتا ہے۔

3 اگر شاعر کو اپنے تجربے کی باطنی وحدت کا آشکار کرنا مقصود ہو تو اس کے لیے متناقض، متضاد اور مبہم باتوں کا ہونا ناگزیر ہے۔

4 غالب کی بوطیقا کی پہلی منزل الفاظ کو ڈکشنری کے معنی سے الگ کرنا ٹھہرا تھا۔

5 ایک زمانے میں انگریزی کے میٹافزیکل شعرا کو مہمل گو کہہ کر ٹالنے کی کوشش کی گئی تھی لیکن ان شعرا کی Conceits کے باعث انھیں نہ صرف عظیم کہا جاتا ہے بلکہ

آج کا پورا دور اسی روش کو اپنانے پر تلا ہوا ہے۔

6 غالب کا یہ شعری رویہ جو پیچیدگی اور ابہام کے شاخسانے پیش کرتا ہے محض تتبع نہیں ہے بلکہ ایک سوچا سمجھا موقف ہے جو آج کے قاری کو بہت متاثر کرتا ہے۔

7 جدید ذہن غالب کے کلام کی جس صفت کی طرف سب سے پہلے متوجہ ہوتا ہے وہ اس کی طلسمی اور اسراری فضا ہے۔ غالب کا کوئی شعر محض کسی ایک مفہوم میں بند نہیں ہے بلکہ مختلف اذہان کے لوگوں کے اپنے اپنے رویے کا امتحان لیتا رہتا ہے۔

مذکورہ بالا نکات کی روشنی میں وہاب اشرفی کی تنقیدی روش کا پتہ چلتا ہے۔ انھوں نے ایک سچے خالق اور فنکار کے لیے اس بات پر زور دیا ہے کہ الفاظ کے برتاؤ میں محض Conventional اور Referential رجحان کا ہونا شاعر یا خالق کی حیثیت کو کم کرتا ہے۔ میرا موقف یہ ہے کہ ہر شعر کا ایک Conventional معنی تو ہوتا ہی ہے، آگے چل کر وہاب صاحب یہ کہتے ہیں کہ شاعری کے الفاظ ہمیشہ اپنے لغوی معانی سے دور رہتے ہیں بلکہ ان کا جامہ اتار کر پھینکتے رہتے ہیں۔ بلاشبہ شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنے لغوی معانی سے دور ہوتے ہیں۔ شعری نظام میں اس کی بڑی اہمیت ہے۔ ایسے میں کبھی کبھی دوراز کار تشبیہات و استعارات سے شاعری بوجھل ہو جاتی ہے۔

اس میں آگے لکھتے ہیں کہ لفظوں کا لغوی استعمال نثر کے غیر تخلیقی دائرے کی چیز ہے جس میں معنی کی تہہ داری نہیں ہوتی ابہام نہیں ہوتا۔ مجھے وہاب صاحب کے اس نقطۂ نظر سے قدرے اختلاف ہے۔ تخلیقی نثر میں بھی کم و بیش وہ ساری صنعتیں استعمال ہوتی رہی ہیں جو شاعری کے لیے مختص تصور کی جاتی ہیں اور یہ بھی کہ تخلیقی نثر میں معنی کی تہہ داری بھی ہوتی ہے۔ جہاں تک ابہام کا سوال ہے وہ تو کبھی کبھی تخلیقی نثر میں شاعری سے بھی زیادہ ہوتا ہے۔ جس کی دبیز پرت میں کہانی کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ آخر جدیدیت کے زیر اثر لکھی جانے والی بیشتر کہانیاں ابہام و علامت سے کب خالی رہی ہیں۔ یہاں تک کہ اس ابہام کا سرا Absurdity سے جاملتا ہے۔ پھر یہ کہ ابہام کوئی ایسی بڑی چیز نہیں کہ شاعری کو تہہ دار بنا دے۔ اس کے لیے دوسرے فنی رموز سے واقفیت بھی ضروری ہے۔ سرسید کا مضمون/کہانی گزرا ہوا زمانہ بھی نثر میں تخلیقیت اور ابہام کی مثال ہے۔ لیکن ان کی معنوی جہتیں آخر کار کھلتی ہیں۔ میں یہاں دو ناول سے دو چھوٹے چھوٹے اقتباسات پیش کرنا چاہتا ہوں جو نثر ہونے کے باوجود اپنی تخلیقی شان رکھتے

ہیں۔ یہاں مقصد صرف ترسیل نہیں ہے:

1 آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی۔ آج آسمان کے کونٹے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے نیچے ٹکو کے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے، ڈبو منہ اٹھا اٹھا کر رو رہا تھا۔

(ایک چادر میلی سی، باب 1 کا پہلا پیراگراف)

2 گیند اچھل کر دیوار پر لگی — پلاسٹر آف پیرس پر بنی پینٹنگ سے ٹکرائی۔ پینٹنگ ایک چھناکے کے ساتھ زمین پر گری اور چکنا چور ہوگئی۔ پینٹنگ کا عنوان تھا — آدمی!! (فرات از حسین الحق، باب 16، ص 119)

ان اقتباسات سے آگے بڑھتے ہوئے وہاب صاحب کے نقد شعر کو اسی تناظر میں مزید پرکھنے کی کوشش کی جائے گی۔

وہاب صاحب نے الفاظ کے تخلیقی استعمال اور اس کے لغوی معانی سے دور جا پڑنے کا ذکر متعدد بار متعدد مقام پر کیا ہے۔ 'معنی کی تلاش' میں نثری نظم پر جو مضمون ہے اس میں بھی انھوں نے لکھا ہے:

''الفاظ کوئی جامد شے نہیں بلکہ سیال مادہ ہے۔ اسی سیال مادے سے جیسی شکل وہ چاہتا ہے، بنا ڈالتا ہے۔ لیکن نثر نگار الفاظ کو کوئی نئی جہت نہیں دیتا، وہ ان کے بندھے ٹکے لغوی معنی سے دور بھی نہیں لے جانا چاہتا۔ اس لیے کہ اس کا رویہ تخلیقی نہیں بلکہ ترسیلی ہوتا ہے۔'' (ص 28)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نثر میں الفاظ اکہرے معنی یا لغوی معنی میں استعمال ہو کر اپنی ترسیلی ذمہ داریوں سے تقریباً آزاد ہو جاتے ہیں حالاں کہ مجھے تخلیقی نثر کے حوالے سے اس مفروضے کو بالکلیہ تسلیم کرتے ہوئے اب بھی توقف و تامل ہے۔ اوپر وہاب صاحب نے الفاظ کو سیال مادہ کہا ہے۔ اگر پانی سیال ہے تو کیا اس سے کوئی شکل بن سکتی ہے۔ سائنس میں ہم نے پڑھا ہے کہ سیال مادّے کو جس ظرف میں رکھا جاتا ہے وہ اُسی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ البتہ معنی کے سیال ہونے میں مجھے تردد نہیں یوں بھی وہاب صاحب نے کہیں کہیں الفاظ کو گیلی مٹی بھی کہا ہے جو میرے نزدیک زیادہ موزوں اور منطقی ہے۔ اپنی کتاب 'نئی سمت کی آواز' میں سلطان

اختر پر مضمون تحریر کرتے ہوئے الفاظ کے تئیں وہاب صاحب کا یہ موقف سامنے آتا ہے:

''لفظ ایک اچھے فنکار کے یہاں گیلی مٹی ہے جسے وہ اپنے شعور اور وجدان کے مطابق اپنی خواہش کے ہیولے بنا سکتا ہے۔'' (ص 37)

یہاں اس اقتباس میں لفظ 'گیلی' مٹی ہے جب کہ اوپر والے اقتباس میں لفظ کو 'سیال مادہ' کہا گیا ہے۔ دونوں میں جو تضاد معنوی ہے، وہ اظہر من الشمس ہے۔

اسی طرح انھوں نے فرحت احساس کو بھی گیلی مٹی کا شاعر کہا ہے۔

بہر حال یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ وہاب اشرفی شاعری میں الفاظ کے تخلیقی اور جدلیاتی استعمال پر زور دیتے ہیں اور ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں الفاظ کے لغوی معانی القط ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے انھوں نے 'معنی کی تلاش' کے جمیل مظہری والے مضمون میں اس بات پر زور دیا ہے کہ خلاقانہ طریقۂ کار Abstract کو کنکریٹ اور کنکریٹ کو Abstract بنا دیتا ہے۔ (ص 87) اسی مضمون میں ص 86 پر وہ لکھتے ہیں کہ شعر جب لفظوں کا لبادہ اوڑھ لیتا ہے تو ان کی معنوی سطح بدل جاتی ہے۔ لفظوں کا لبادہ شعر نہیں اوڑھتا۔ لفظوں کا لبادہ تو معنی یا خیال اوڑھتا ہے اور اس عمل کے بعد ہی شعر معرض وجود میں آتا ہے۔ شاید وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ شعر میں جب الفاظ برتے جاتے ہیں تو ان کی معنوی سطح بدل جاتی ہے۔

اردو تنقید میں وہاب اشرفی کا اختصاص یہ ہے کہ فن پارے کے جائزے میں وہ نظریاتی نقطۂ نظر کے اطلاقی پہلو پر نظر رکھتے ہیں، جس کے سبب ان کی نگارشات عملی تنقید کے زمرے میں آ جاتی ہیں۔ انھوں نے جدید تنقید کے اہم رجحانات Formalism سے بہت استفادہ کیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی نگارشات میں بھی روسی ہیئت پسندی کے واضح نشانات ملتے ہیں۔ فاروقی نے تو اپنے مضمون 'لفظ و معنی' میں نظم کو لفظی کاریگری (Verbal Artifact) کہا ہے۔ نارنگ صاحب نے اپنی کتاب 'ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں 'روسی ہیئت پسند تحریک' کے عنوان سے ایک باب بھی قائم کیا ہے۔ بہر حال عرض یہ کرنا ہے کہ وہاب اشرفی نے بھی فن پارے کے معنیاتی نظام تک رسائی حاصل کرنے کے لیے ہیئتی تنقید کے Tools کو استعمال کیا ہے۔ جمیل مظہری پر لکھتے ہوئے اپنا موقف وہ اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

''میں نے دیکھا ہے کہ بڑے شاعروں کے یہاں تخلیق کے مرحلے میں اشیا اپنی

معلوم اور واضح خو بو ترک کر دیتی ہیں اور بالکل متضاد فطرت اختیار کر لیتی ہیں۔''

(معنی کی تلاش: ص 89)

وہاب اشرفی کو اس بات میں یقین ہے کہ جب تک اشیا تخلیق کے مرحلے میں اپنی واضح خو بو ترک نہ کر دیں، اس وقت تک اس کی فنی حیثیت مستحکم نہیں ہو سکتی۔ دراصل اس تخلیقی عمل میں اشیا کے احیائے جانے کو اہمیت حاصل ہے۔ پراگ لنگوسٹک سرکل کے مشہور ماہر لسانیات اور نقاد وکٹر شوکولووسکی (Viktor Shklovsky) سے اردو میں کافی لوگ متاثر ہوئے۔ اس نے 1917 میں ایک مضمون Art as technique لکھا تھا جس میں Defamiliarization پر زور دیا۔ وہ لکھتا ہے:

> The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is aesthetic end in itself and must be prolonged.
>
> ———
>
> Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object in not important.

ظاہر ہے کہ وہاب صاحب بھی اُسی ہیئتی دبستان کے خوشہ چیں رہے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون 'ساختیات پس ساختیات' میں ماسکو لنگوسٹک سرکل اور پراگ لنگوسٹک سرکل کے حوالے سے رومن جیکب سن اور شوکلووسکی اور دوسرے ساختیاتیوں (Structuralists) جیسے رولاں بارت، ایی جیفرسن، سوسیور، جوناتھن کلر، لوئی آلتھوسے، میخائل باختن، لیوی اسٹراس، پیرے ماشیرے وغیرہ کے کئی اہم حوالے پیش کیے ہیں۔ اس مضمون میں انھوں نے Signifier، Signified، Differance، Skilled Reader، Lange & parole اور Logocentricism وغیرہ پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ وہاب اشرفی کسی بھی فن پارے کی تشریح و تعبیر کے لیے مختلف نظریات اور مغرب کے مختلف فکری زاویوں کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ لیکن ان کے مختلف شاعروں کے حوالے سے لکھے گئے مضامین سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے تخلیقی ہنرمندی میں علامتوں، استعاروں، تشبیہوں وغیرہ کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ میرے اس موقف کی توثیق میں ان کے کئی مضامین پیش کیے جا سکتے ہیں جیسے: شعر اقبال کا علامتی پہلو، غالب کی بوطیقا اور

عصر حاضر میں اس کی معنویت، مومن کی غزل گوئی، عظیم الدین عظیم کی نظم نگاری، مظہر امام رشتہ گونگے سفر کا، 1960 کے بعد کی اردو شاعری کا علامتی پہلو (اس میں صرف نظموں کے حوالے ہیں)، لمحوں کا سفر (نرمدیشور پرشاد کی نثری نظموں کا مجموعہ)، جمیل مظہری کا تخلیقی رویہ، ظہیر صدیقی: ایک جدید شاعر، نثری نظم، اردو کی عشقیہ شاعری کے علائم وغیرہ۔

وہاب اشرفی کے طرز تنقید میں شاعری کی خوبیوں اور خامیوں کے بیان کرنے کا جواز ملتا ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا، وہ تخلیقی ہنرمندی میں فنی جواز کے متلاشی رہے ہیں۔ انھوں نے پروفیسر لطف الرحمٰن کے شعری مجموعے 'بوسۂ نم' کے حوالے سے ایک مضمون تحریر کیا ہے جو ان کی کتاب 'نئی سمت کی آواز' میں شامل ہے۔ اس شعری مجموعے میں شاعر کا ایک تفصیلی دیباچہ شامل ہے جس میں بقول وہاب اشرفی — ''اپنی شعری بوطیقا کے ضمن میں چند ایسے نکات سامنے لائے ہیں جن سے ان کے شعری رویے کی تفہیم کلی طور پر ممکن ہے۔ شعریات اور اپنی شعریات کے ضمن میں موصوف نے جو کچھ لکھا ہے اُسے پڑھنے والوں کی نگاہ میں ہونا چاہیے۔'' (ص 23)

اس ضمن میں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی کی شاعری کو سمجھنے کے لیے شاعر کے ذریعہ پیش کی گئی شعریات کو سمجھنا ضروری ہے۔ کیا شاعر دیباچے میں جو کچھ کہہ رہا ہوتا ہے، اسی کے فریم میں اس کی شاعری کی تفہیم ہوسکتی ہے یا کی جانی چاہیے۔ کیا شاعر واقعی اپنے تخلیقی عمل کی صحیح عکاسی کرسکتا ہے؟ شعری محرکات کا بیان تو ہوسکتا ہے لیکن تخلیقی عمل تو ایک پُراسرار عمل ہوتا ہے جہاں تک خود تخلیق کار کی رسائی یقینی طور پر نہیں ہوسکتی۔ لطف الرحمٰن نے جو بھی نکات پیش کیے ہیں وہ عام شعریات (Poetics) کے زمرے میں آتے ہیں۔ کوئی ضروری نہیں کہ یہ نکات ان کی شاعری کو سمجھنے میں کوئی کلیدی رول بھی ادا کریں۔ وہاب صاحب کا یہ کہنا کہ ''اپنی شعریات کے ضمن میں موصوف نے جو کچھ لکھا ہے اُسے پڑھنے والوں کی نگاہ میں ہونا چاہیے۔'' قارئین کے لیے آزادانہ طور پر معنی یابی کا راستہ محدود و مسدود کردیتا ہے جب کہ مابعد جدید تصور نقد اسی بات پر زور دیتا ہے۔ ایسے میں متن کی حیثیت کم ہوجاتی ہے اور شاعر کا نثری بیان اہم ہوجاتا ہے۔ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ جو شاعر اپنے مجموعے میں کچھ نہیں لکھتا اس کی شاعری یا شعری رویے کی تفہیم و تعبیر کے لیے کیا کرنا ہوگا؟

تخلیق اور تخلیقی عمل کے حوالے سے بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اس موضوع پر اردو میں

وزیر آغا کی کتاب موجود ہے۔ میں یہاں جناب محمود ہاشمی (مرحوم) کا حوالہ دینا چاہتا ہوں۔ لکھتے ہیں:

> "تخلیقی تجربہ کا کوئی ایسا پیمانہ بھی نہیں جسے ہم کسی خاص آلہ کے ذریعہ ماپ سکتے ہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ آپ پوئٹک گرامر کے ذریعے یا صرف ونحو کے ذریعے یا پھر حدائق البلاغہ کے ذریعہ شمس الرحمٰن فاروقی کی طرح اوزان کو شمار کرلیں لیکن اُس روح کا، اُس مفہوم کا یا اُس لفظ کا کیا ہوگا جسے تخلیق کار نے برتا ہی نہیں اور دو آوازوں کے درمیان محض ایک خلا کے طور پر چھوڑ دیا۔"

(کتاب: انبوہ زوال پرستاں، مضمون: پچویشن 2، سارتر کے گریز کے ساتھ، ص 48)

کسی بھی شاعر کے لیے اپنے ثقافتی تناظر سے آگاہ ہونا لازمی ہے۔ ہر تخلیق اپنے ثقافتی تناظر ہی کی زائیدہ ہوتی ہے۔ مابعد تصور ادب اسی پر زور دیتا رہا ہے اور وہاب صاحب اسی کے ہم نوا بھی ہیں۔ جگہ جگہ انھوں نے اس پر روشنی بھی ڈالی ہے۔ اپنی کتاب معنیٰ سے مصافحہ میں مظہر امام پر لکھتے ہوئے وہ اپنا موقف یوں ظاہر کرتے ہیں:

1 ایک طرف تو شاعر کا یہ کام ہوا کہ وہ اپنے کلچر کے حدود میں شعر یوں تخلیق کرے کہ لفظ نئی معنویت سے بھی آشکار ہو اور اس کی شناخت ثقافتی پہلو بھی رکھے۔ چوں کہ ثقافت اکہری نہیں ہوتی اس لیے کسی لفظ کی معنویت کی وسعت پر اس انداز فکر سے کوئی اثر نہیں پڑتا۔" (ص 110)

2 مظہر امام اپنی تہذیبی و ثقافتی دنیا کی پوری خبر رکھتے ہیں۔

3 مظہر امام کی غزلوں میں جدلیاتی الفاظ کی کثرت ہے، اس لیے مفاہیم تہہ دار بن کر ابھرتے ہیں۔

مظہر امام اور دوسرے شاعروں کے حوالے سے بھی اور کئی خالص تنقیدی نگارشات میں بھی وہاب اشرفی نے رولاں بارت کے ثقافتی تناظر کا ذکر کیا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ بارت (Barthes) کے مضمون The Death of the author یعنی مصنف کی موت کی دہشت بہت رہی ہے۔ وہاب صاحب نے جو باتیں کہی ہیں وہ بامعنی اور درست ہیں کہ ہر تخلیق اپنی شناخت کے لیے ثقافتی پہلو ضرور رکھے۔ یہ بھی درست ہے کہ ثقافت اکہری نہیں ہوتی۔ پھر یہ کہ اس میں بھی شبہ نہیں کہ تخلیق شعر میں اگر جدلیاتی الفاظ ہوں تو معانی و مفاہیم تہہ دار بن کر

ابھرتے ہیں۔ مابعد جدید تصور یہ کہتا ہے کہ ہم کچھ بھی نیا تخلیق نہیں کرتے یعنی یہ کہ رولاں بارت اور اس کے ہم نواؤں کو تسلیم کیا جاچکا ہے۔ وہ اپنے مذکورہ بالا مضمون میں لکھتا ہے:

"The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture. The writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them."

وہاب صاحب نے اپنے مضمون ''ساختیات و پس ساختیات'' (کتاب: حرف حرف آشنا، 1996) میں اس بابت تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ میرا معروضہ یہ ہے کہ تخلیق کار کو اس قدر اپنے متن کے تئیں بے دست و پا قرار دینا یا یہ کہنا کہ تخلیق محض نقالی یا Imitation ہے، درست نہیں۔ آخر یہ تخلیق کار بھی تو اُس ثقافتی تناظر کا جز ولاینفک ہے۔

وہاب اشرفی شاعری کی تفہیم کے لیے زیادہ تر استعاروں اور علامتوں کا سہارا لیتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ شاعری اور بالخصوص بڑی شاعری کی تفہیم کے لیے جس علمیاتی تناظر (Epistemological Context) کی ضرورت ہوتی ہے، وہ وہاب صاحب کے پاس موجود ہے۔ انھوں نے غالب، مومن، اقبال، اکبر، فراق وغیرہ پر لکھتے ہوئے ہمیشہ جدید تنقیدی اصول اور Parameters کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ اقبال پر 'حرف حرف آشنا' میں تین مضامین ملتے ہیں جس میں سے ایک کا عنوان ہے 'شعر اقبال کا علامتی پہلو' جس میں انھوں نے اقبال کو علامت نگار کے بجائے علامت پسند بتایا ہے۔ ساتھ ہی تفصیل سے اس کے نکات پیش کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

1 علامتی نظم کی پوری بحث ادعائی موضوع پر مبنی ہوتی ہے جو اپنی پیچیدگی اور ابہام کے باعث اپنے اندر معنی کا ایک سیلاب رکھتی ہو اور ایک خاص تصور کی طرف قاری کا ذہن بھی منتقل کرتی ہو۔

2 اقبال کی بیشتر نظموں میں عضویاتی تکمیل، خوبصورت استعاراتی نظام اور غیر معمولی قوت جاذبہ کے حامل پیکروں کے باوجود وہ سرّیت اور ابہام نہیں جو علامتی نظموں کو معنی کے ایک سیلاب کی زد میں لاکھڑا کرتا ہے۔

3 وہ بودلیئر، ملارمے یا ورلن کی طرح علامت نگار نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی

شاعری کا ایک بڑا حصہ مخصوص ذاتی علائم کے استعمال کے باوجود سرّیت اور ابہام سے کوسوں دور ہے۔

4 اقبال کی تمام تر علامتی کیفیات کو مثبت یا منفی خانے ہی میں رکھ کر سمجھا جاسکتا ہے۔ اس لیے کہ وہ اپنی فکر کی وضاحت اور ترسیل کی تمام تر علامتوں اور ان کے تلازموں کو Positive اور Negative اوصاف سے بہرہ ور کردیتے ہیں۔

5 اگر یہ علامتیں اتنی Fluid ہوتیں کہ تکرار کے باوجود اور معنی کے کلیدی تصور کی طرف پرواز کے بعد بھی مبہم ہی رہتیں تو پھر ان کا رشتہ فرانسیسی یا انگریزی علامت نگاروں سے جوڑا جاسکتا تھا۔ (ص 37-42)

اقبال کی شاعری کے علامتی پہلوؤں پر بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن وہاب صاحب نے تقریباً اس تصور کو ایک طرح سے Challenge بھی کیا ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ استعاراتی نظام کے باوجود اقبال کے کلام میں وہ سریت اور ابہام نہیں جو علامتی نظموں کو معنی کے ایک سیلاب کی زد میں لا کھڑا کرتا ہے۔ معنی کے سیلاب سے وہاب صاحب متن کی تکثیر معنی مراد لیتے ہیں اور یہ بالکل درست ہے۔ یعنی علامتی شاعری ابہام کے باوجود معانی و مفاہیم کی ایک دنیا تو رکھتی ہی ہے۔

وہ اپنے ایک مضمون 'اردو کی عشقیہ شاعری کے علائم' (مشمولہ: معنی کی جہلت 2008) میں لکھتے ہیں:

"میری مراد اس Creative ذہن سے ہے جو علامت خود تخلیق کرتا ہے اور پرانی علامتوں کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ ان میں نئی روح پیدا ہوجاتی ہے اور تکثیر معانی سے ایک نئی دنیا آباد ہوجاتی ہے۔" (ص 22)

لیکن اوپر پیش کیے گئے آخری نکتہ میں ان کا یہ کہنا کہ اگر یہ علامتیں اتنی Fluid ہوتیں کہ تکرار کے باوجود اور معنی کے کلیدی تصور کی طرف پرواز کے بعد بھی مبہم ہی رہتیں تو ان کا یعنی اقبال کا رشتہ فرانسیسی یا انگریزی علامت نگاروں سے جوڑا جاسکتا تھا۔ اس کا مفہوم یہ نکالا جاسکتا ہے کہ علامتی شاعری قرأت سے پہلے اور قرأت کے بعد بھی مبہم ہی رہتی ہے اور یہ بھی کہ جتنے بھی فرانسیسی اور انگریزی علامت نگار شعرا ہوئے ہیں ان کے Text سے معنی یابی ممکن ہی نہیں۔ ایسے میں تو علامتی شاعری کا سرمایہ مبہم ہونے کے سبب ازکار رفتہ قرار پائے گا۔

ایک بات سمجھ میں نہیں آتی کہ وہاب صاحب ایسی علامتی شاعری جس کے معانی قرأت

کے بعد کھل جاتے ہوں اُسے علامتی شاعری تسلیم کرنے سے گریز کیوں کرتے ہیں؟ انھوں نے اس کی بھی وضاحت کی ہے کہ علامت نگاری اور چیز ہے اور علامت پسندی اور چیز۔ اقبال کو بھی انھوں نے علامت پسند ہی کہا ہے۔ اسی طرح ن۔م راشد کے حوالے سے وہ اپنے مضمون '1960' کے بعد کی اردو شاعری کا علامتی پہلو' میں لکھتے ہیں:

> ''راشد کے یہاں بھی مفہوم Fluid نہیں رہتا، اکثر معروف نظمیں اپنے واضح انسلاکات کے سبب اپنے معنی حتمی طور پر اُگل دیتی ہیں جو علامت نگاری کی نفی ہے۔ ابہام کا پردہ اس طرح سرکتا ہے کہ مفہوم آئینے کی طرح چمک جاتا ہے۔
>
> (ص 110)

مفہوم کا Fluid رہنا یا نہیں رہنا، یہ ایک ذاتی زاویۂ قرأت کا نتیجہ ہوسکتا ہے ورنہ معنی و مفہوم یا پھر اسے موضوع یا Content کہہ لیں، وہ تو سیال ہوتا ہی ہے۔ پھر یہ کہ ابہام کا پردہ سرکتے ہی مفہوم آئینے کی طرح چمک جاتا ہے، اور یہی عیب ہے یا نفی ہے علامت کی۔ میں نہیں سمجھتا کہ ملارمے یا بودلیئر کے یہاں معنی کھلتے نہیں ہوں گے۔ اگر الفاظ کو قاری Decode ہی نہیں کرسکتا تو قرأت بھی بے معنی ہوکر رہ جائے گی۔ کوئی بھی قاری ایسا متن پڑھنا پسند نہیں کرے گا جس سے کوئی معنی اخذ کرنا آخر تک ممکن ہی نہ ہو بلکہ کوئی فنکار بھی یہ پسند نہیں کرے گا کہ اس کا علامتی فن پارہ آخر تک مبہم ہی رہے۔ ابہام شمس الرحمٰن فاروقی کا پسندیدہ وظیفہ ہے لیکن انھوں نے بھی شاعری کا ابتدائی سبق حصہ 3 میں لکھا ہے: ''مبہم شعر کے معنی بہرحال نسبتاً لامحدود ہوتے ہیں۔ شعر میں معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ کلام ایسا بنایا جائے جس میں ایک سے زیادہ معنی نکل سکیں۔ شعر میں کثیر معنی صاف نظر آئیں، یا کثیر معنی کا احتمال ہو، دونوں خوب ہیں۔ (تنقیدی افکار، ص 321)۔ عتیق اللہ نے بھی لکھا ہے کہ جدیدیت میں ابہام کے دوسرے معنی تکثیر معنی ہی کے تھے۔'' (ترجیحات، ص 115)

خود وہاب اشرفی نے ظہیر صدیقی پر لکھتے ہوئے (معنی کی تلاش) ان کی علامتی نظموں کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے ملارمے کے ایک سانیٹ (Vivace Et Le Vierge Legal Angourd) کا تقابل ظہیر صدیقی کی ایک نظم 'برف کی سل' سے کیا ہے اور دونوں نظموں کے معنوی ابعاد و جہات پر گفتگو کی ہے یعنی یہ کہ علامتی شاعری میں ابہام کے باوجود معانی ہوتے ہیں۔ یہاں فٹ نوٹ میں وہ لکھتے ہیں:

"علامتی نظمیں اپنے ابہام کے لحاظ سے خواب کی سی کیفیت رکھتی ہیں۔ لہٰذا جس طرح کسی خواب کی تعبیر مختلف ہو سکتی ہے، اسی طرح کسی علامتی نظم کے مفہوم میں اختلاف کی بڑی گنجائش ہے۔" (معنی کی تلاش: ص138)

میرا ماننا یہ ہے کہ علامتوں اور استعاروں کا استعمال کم یا زیادہ اس لیے ہوتا ہے کہ فن پارے میں پیش کیے گئے حقائق کی پوشیدگی (concealment) برقرار رہے۔ کیوں کہ بغیر اس کے ادبیت پیدا نہیں ہوتی اور ہم سب جانتے ہیں کہ راست بیانی سے اچھا فن پارہ وجود پذیر نہیں ہوتا۔ وہاب اشرفی نے البتہ تکرار سے ان کے معانی کھل جانے کی بات کی ہے جو درست ہے اور ایسا اس لیے ہے کہ اقبال قارئین کو بہت دیر تک تخلیقی عمل کے بھول بھلیوں میں رکھنا نہیں چاہتے کیوں کہ انھیں پیغام بھی دینا تھا۔ اگر آخر تک ابہام باقی رہتا تو اقبال کا مقصد بھی فوت ہو جاتا۔ وہاب صاحب نے یہ بھی درست فرمایا ہے کہ اقبال کے یہاں جو علامتی کیفیات ہیں انھیں دو خانوں یعنی Negative اور Positive میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پھر اس کے حوالے سے انھوں نے ساحل اور موج کی مثال بھی پیش کی ہے۔ یہ کام ایک بڑا تخلیق کار ہی کر سکتا ہے۔ وہ اقبال کے حوالے سے ایک دوسرے مضمون 'اقبال کا عہد اور ان کی رومانیت' میں لکھتے ہیں:

"اقبال نے اپنے علائم کو اتنے تواتر کے ساتھ برتا ہے اور اسی طرح ان میں مفاہیم کی ایک دنیا آباد کی ہے کہ ایک نئی اساطیری فضا پیدا ہو گئی ہے اور یہ اقبال کی رومانیت کی دنیا ہے۔ ورنہ بڑی واقعیت نگاری تو ابلیس کو شیطان محض، عشق کو عقل کے مقابلہ میں خلل محض، شاہین کو محض ایک بے مایہ پرند، خودی کو کبر محض اور مرد مومن کو محض ایک مسلمان سمجھنے پر مجبور کرتی ہے۔" (حرف حرف آشنا: ص56)

اس اقتباس میں وہاب اشرفی نے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ نری واقعیت نگاری علامت کی راہ میں روڑے اٹکاتی ہے اور معانی کو محدود بھی کرتی ہے۔ ادبی تنقید میں جیسے Tools کی ضرورت ہوتی ہے، وہاب اشرفی ان کا استعمال بڑی خوش اسلوبی سے کرتے ہیں۔ وہاب صاحب نے نری واقعیت نگاری کو شاعری کے لیے مضر بتایا ہے۔ اس کے پیچھے مشرقی شعریات کی روشنی بھی کام کرتی نظر آتی ہے۔ یعنی یہ کہ واقعہ اہم نہیں بلکہ انداز پیش کش اور تخصص الفاظ کی اہمیت ہوتی ہے۔ حالی نے بھی یہی بات کہی تھی کہ معنی کیسے ہی بلند اور لطیف ہوں اگر

عمدہ الفاظ میں بیان نہ کیے جائیں تو ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے۔ جاحظ اور قدامہ بن جعفر طرز بیان اور صنعت پر زور دیتے ہیں۔ جاحظ لکھتا ہے:

''معانی تو پیش پا افتادہ ہوا کرتے ہیں، اُسے تو عربی، عجمی، دیہاتی، شہری سب جانتے ہیں دراصل اہمیت اچھے الفاظ کے استعمال کی ہے۔''

(البیان، والتبیین بحوالہ: مشرقی شعریات اور اردو تنقید: ابوالکلام قاسمی، ص358)

عرض یہ کرنا ہے کہ پروفیسر وہاب اشرفی نے شاعری پر جو تنقیدی روشنی ڈالی ہے اس میں ان کا نقد الشعر اپنے ماقبل نقد الشعر کی روشنی میں خلق ہوا ہے۔ خوش آئند پہلو یہ ہے کہ وہاب اشرفی نظریات کی جگالی نہیں کرتے بلکہ فن پر ان کی اطلاقی صورتِ حال سے ہمیں واقف کراتے ہیں۔ مغربی نظریات میں دلچسپی رکھنے والے نقادوں میں بہت کم ایسے ہیں جن میں یہ خوبی پائی جاتی ہو۔ پروفیسر عتیق اللہ نے وہاب اشرفی کی تنقیدی بصیرت کا جائزہ لیتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

''وہاب اشرفی کی تنقید، اطلاقی تنقید کا ایک بے حد جامع تصور مہیا کرتی ہے۔ مجھے ان کی تنقید کی قوت کا بہترین (جوہر) صرف ان کے طریق اطلاق ہی میں دکھائی دیتا ہے۔'' (ترجیحات، ص116)

وہاب اشرفی کا ایک مضمون 'کلام اقبال کے نثری معانی' بہت اہم اور لائق توجہ ہے۔ لیکن اس کی گونج کم سنائی دیتی ہے۔ وہاب صاحب اپنے بیشتر مضامین میں یہ کوشش کرتے ہیں کہ زیادہ سے زیادہ سوالات قائم ہو سکیں۔ کئی بار قارئین کی آزمائش بھی ہوتی ہے لیکن اس سے ان کے ذہن کے ابعاد اور فعالیت دونوں کا پتہ چلتا ہے۔ اس مضمون کا پورا پیراگراف ہی سوال ہے۔ آگے بھی سوال اٹھائے گئے ہیں۔ دو تین سوال سنیے:

''کیا شعر یا اچھے شعر کی نثر ممکن ہے اور اگر ممکن ہے بھی تو نثری معانی کی بنیاد پر کسی چھوٹے یا بڑے شاعر کی شناخت بھی ہو سکتی ہے یا نہیں۔''

آگے لکھتے ہیں:

''میرا خیال ہے کہ شاعری کے نثری معانی تک پہنچنے کی کوشش ایک فعل عبث ہے اور نثری معانی کی بنیادوں پر کسی شاعر کی عظمت کا فیصلہ غیر مستحسن بھی ہے اور غلط بھی۔'' (حرف حرف آشنا، ص44)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شاعری کے نثری معانی سے کسی شاعر کی عظمت کا پتہ نہیں چلتا۔ معانی کی اہمیت بے شک ہوتی ہے۔ شعر کے معانی ہمیشہ نثری ہی ہوتے ہیں۔ وہاب اشرفی نے اقبال کے حوالے سے بہت صحیح سوالات قائم کیے ہیں۔ جہاں تک اقبال کی شاعری کا سوال ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کے فکر و فلسفے کو سمجھنے کے لیے شاعری کے نثری معانی تک پہنچنا ضروری ہے۔ وہاب صاحب نے بجا طور پر اس بات کی شکایت کی ہے کہ ایسے میں اقبال کی شاعرانہ حیثیت سامنے نہیں آپاتی۔ انھوں نے اپنے اس مضمون میں کلیم الدین احمد کی کتاب 'اقبال - ایک مطالعہ' سے اقتباسات پیش کیے ہیں۔ کلیم الدین احمد بھی شکایت کرتے ہیں کہ اقبال کے خیالات کی تشریح زیادہ کی جاتی ہے اور شعری خوبیوں اور خامیوں کو پس پشت ڈال دیا جاتا ہے لیکن خود کلیم الدین احمد جب قلم اٹھاتے ہیں تو یہی کام کرتے ہیں، جس کی گرفت وہاب صاحب نے کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ کلیم صاحب کا پہلا مضمون ہی دانتے اور اقبال ہے اور تقریباً ڈیڑھ سو صفحات پر محیط ہے اور اس میں دونوں شعرا کے اشعار کی خوبیوں اور خامیوں کو فنی نکات سے زیادہ خیالات کی تشریح ہی کے ذریعہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔'' (حرف حرف آشنا، ص 48)

اس کتاب 'حرف حرف آشنا' میں وہاب صاحب نے 'دانتے اور اقبال کلیم الدین احمد کی نگاہ میں' کے عنوان سے 35 صفحات پر مشتمل ایک طویل مضمون تحریر کیا ہے۔ جاوید نامہ اور ڈوائن کامیڈی کے تقابل کو بڑے ہی منطقی انداز میں نامناسب قرار دیا ہے۔ موازنہ کرنے کے بھی کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔ دانتے کا شعری سرمایہ اقبال کے مقابلے میں بہت ہی کم ہے۔ وہاب صاحب اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اقبال کی شاعری کی دنیا بہت وسیع ہے، کیا کوئی بھی دیانت دار نقاد یہ محسوس کیے بغیر رہ سکتا ہے کہ دانتے کی پونجی بس ڈوائن کامیڈی اور حیات نو (Vita Nouva) پر مشتمل ہے اور حیات نو میں پچیس سانیٹ، پانچ کنیزونی (Canzoni) اور ایک بیلاتا (Ballata) ہیں۔ پھر یہ ہر شخص کو معلوم ہے کہ 'حیات نو' بہت اعلیٰ شاعری کا نمونہ نہیں۔'' (حرف حرف آشنا، ص 58)

لیکن میری ناقص رائے میں موازنہ کے لیے یہ ضروری نہیں کہ دونوں شاعروں کا تخلیقی

سرمایہ تعداد اور وزن میں برابر ہو۔ کلیم الدین احمد نے بھی یا جس نے بھی اقبال کا موازنہ دانتے سے کیا ہے، اس کی بنیاد موضوع اور خیال کی یکسانیت رہی ہے۔ چوں کہ جاوید نامہ اور ڈوائن کامیڈی میں موضوع اور خیال کے لحاظ سے مماثلت پائی جاتی ہے اس لیے یہ موازنہ غلط نہیں ہے۔ یہاں نہ اقبال کے بانگ درا یا ضرب کلیم کی ضرورت ہے اور نہ ہی دانتے کے Vita Nouva اور Canzoni کی۔ یہاں دونوں شعرا کے خیالات کی تشریح و توضیح سے ہی مماثلت اور افتراق کا پتہ چل سکتا ہے۔ ہاں کلیم الدین احمد نے چوں کہ اس حوالے سے متضاد باتیں کی ہیں کہ اقبال کی شاعرانہ خوبیوں اور خامیوں کے بجائے بیشتر لوگوں نے ان کے خیالات کی تشریح کی ہے اور خود بھی آخر یہی کام کیا ہے، اس لیے ان کی گرفت ہوسکتی ہے۔ اس میں ذرا بھی شک نہیں ہونا چاہیے کہ اقبال کی عظمت کا راز شعری وفنی رموز میں کم اور فکر و فلسفے میں زیادہ ہے، اور ایسے میں ان کی شاعری کے نثری معانی کی اہمیت بھی بڑھ جاتی ہے۔ ہمارے ذہن کے پردے پر شعر سے زیادہ اس کا معنی و مفہوم ہی چمکتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم اس کی مناسبت سے کوئی شعر تلاش کر لیتے ہیں۔ سرور الہدیٰ نے وہاب اشرفی پر لکھتے ہوئے بجا طور پر اشارہ کیا ہے کہ:

> ''نثری معانی شاعری کا حصہ ہو یا نہ ہو یا ہم اُسے شاعری میں تلاش نہ کریں مگر یہ ہمارے علم اور شعور کا حصہ تو ہے ہی۔ اسی نثری معانی سے ہم شاعری کے پُراسرار عالم تک پہنچتے ہیں۔''
>
> (وہاب اشرفی: منفرد نقاد اور دانشور: ہمایوں اشرف، 2006، ص 376)

بہرحال وہاب اشرفی نے علامہ اقبال کی شاعری کے نثری معانی کی جستجو کو غیر ضروری تصور کیا ہے۔ شاعری میں جو الفاظ خلاقانہ طور پر استعمال ہوتے ہیں وہ بطور Codes کے ہوتے ہیں جنھیں Decode کرنے کا کام قاری یا نقاد کرتا ہے۔ اگر نثری معانی کے غیاب میں یا التوا میں ہونے کی بات کی جاتی ہے جس پر خود وہاب صاحب نے Barthes کے حوالے سے اپنے کئی مضامین میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے، تو اس سے کیا مراد لیا جانا چاہیے؟ کم سے کم مابعد جدید تنقیدی تصور ہمیں معانی سے دور رہنا تو نہیں سکھاتی۔ اگر ایسا ہوتا تو تکثیر معانی یا تانیثی اور دلت ڈسکورس کے مباحث آج ہمارے ادب کے لیے از کار رفتہ ہو چکے ہوتے۔

وہاب اشرفی نے اپنی تنقیدی تحریروں میں شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے ہمیشہ ہیئتی طرز

تنقید سے کام لیا ہے۔ انھوں نے اس بات کا کھل کر اظہار کیا ہے کہ انھیں اس بات سے کوئی مطلب نہیں کہ کسی متن میں کیا پیش کیا گیا ہے، ہاں کسی متن میں انداز پیش کش کیا رہا ہے، اس سے انھیں ضرور مطلب ہے۔ یعنی یہ کہ موضوع سے زیادہ انھیں لفظیات اور طرز ادا سے سروکار ہے۔ حالاں کہ دوران تجزیہ جب وہ Binaries یا Differance پر گفتگو کرنے لگتے ہیں تو بہر حال موضوع اور معنی کسی نہ کسی طرح آ ہی جاتے ہیں۔ بلکہ معنی سے ان کی دل چسپی کا اندازہ ان کی کئی کتابوں کے نام سے بھی ہو جاتا ہے جیسے: معنی کی تلاش، معنی سے مصافحہ، شناخت اور ادراک معنی وغیرہ۔ وہاب اشرفی نے شاعری کی تنقید میں تاثراتی طرزِ تنقید سے ہمیشہ انحراف کیا ہے۔ انھوں نے شاعری کی پرکھ کے لیے استعاروں، علامتوں، تناقضات (Paradoxes) وغیرہ سے خوب بحث کی ہے۔ میں نے جہاں تک ان کی شاعری کی تنقید کا مطالعہ کیا ہے، یہ محسوس کیا ہے کہ دوران تجزیہ تنقیدی Tools کے طور پر Symbols اور Paradox کی تلاش انھوں نے زیادہ کی ہے۔ انھوں نے جو بھی شاعری کی تنقید پیش کی ہے، وہ بحث انگیز ہے اور Passive کے بجائے Active ہے۔ میں اپنی بات پروفیسر لطف الرحمٰن کی اس رائے پر ختم کرتا ہوں کہ:

> ''وہاب اشرفی کی تنقیدی بصیرت نئی Poetics کے تمام تر دروازے پر دستک دیتی ہے۔ ایسے میں شعرا اور ادبا کے سلسلے میں ان کا تجزیہ انتہائی تازہ بامعنی، بصیرت افروز اور عملی بن جاتا ہے۔''
>
> (وہاب اشرفی: منفرد نقاد اور دانشور، ص 125)

○

نقد غزل اور ابوالکلام قاسمی

غیر ضروری تمہیدی جملوں سے اعراض کرتے ہوئے یہاں سب سے پہلے میں ابوالکلام قاسمی کی تنقیدی آرا سے تین اقتباسات پیش کرنا چاہتا ہوں:

1. میری بیش تر تنقیدی رائیں متن کی متنوع قرأت کے بعد مناسب اور موزوں تنقیدی تصورات سے اس کی ہم آہنگی کی صورت میں بنی اور بگڑی ہیں۔
2. تنقید میرے لیے فیصلے صادر کرنے سے کہیں زیادہ افہام وتفہیم کا عمل ہے۔
3. ... کوئی تنقیدی رویہ میرے لیے اس وقت تک قابل قبول نہیں بن پایا، جب تک شعری متن کے براوراست مطالعہ نے اس کی توثیق نہ کر دی ہو، چنانچہ میرے لیے تنقید نگار کا منصب بنیادی طور پر ایک ایسے باذوق قاری کا منصب ہے جو شاعرانہ تدبیر کاری سے باخبر ہونے کے باوجود شاعری کی بھرپور تفہیم، تحسین اور جمالیاتی قدر کے تعین کے عمل سے سب سے پہلے گزرنا چاہتا ہے۔

مذکورہ بالا اقتباسات 'میرا تنقیدی موقف' سے ماخوذ ہیں جو کہ ان کی کتاب 'شاعری کی تنقید' میں مضامین شروع ہونے سے پہلے بطور پیش لفظ یا حرف آغاز کے (حالاں کہ ایک پیش لفظ قومی کونسل کے اس زمانے کے ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ کا بھی ہے) شامل ہے۔ اقتباس نمبر 1 میں قاسمی صاحب نے ایک اہم نکتہ بیان کیا ہے: 'متن کی متنوع قرأت'۔ متن جامد وجود کا حامل ہوتا ہے، جب تک اس کی قرأت نہ کی جائے۔ متن سے معنی یابی کے لیے قرأت اور باز قرأت کے عمل سے گزرنا ہوتا ہے۔ متنوع قرأت سے قاسمی صاحب کی مراد ہے متن کی قرأت بار بار کرنا اور مختلف زاویے سے اور مختلف تناظر میں قرأت کرنا۔ ظاہر ہے کہ متن سے انصاف کرنے کے لیے اس عمل سے گزرے بغیر تنقیدی تصورات سے ہم آہنگی مشکل ہوگی۔ دوسرے اقتباس میں انھوں نے بہت ہی واضح انداز میں کہا ہے کہ وہ تنقید سے ادب کے افہام وتفہیم کا

کام لیتے ہیں، فیصلے صادر نہیں کرتے۔ تیسرے اقتباس میں بھی شاعری کی بھرپور تفہیم، تحسین اور جمالیاتی قدر کے تعین کے عمل کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے۔ وہ کسی بھی تنقیدی رویے کو اس وقت تک قبول نہیں کرتے جب تک کہ شعری متن سے اس کی توثیق نہ ہوتی ہو۔ پہلے اقتباس میں بھی قاسمی صاحب نے تنقیدی رائے، متن کی متنوع قرأت اور تنقیدی (موزوں، مناسب) تصورات کی ہم آہنگی کی بات کی ہے — یہاں، اس مضمون میں قاسمی صاحب کی شعری متون کی تفہیم وتعبیر کے طریقے سے بحث کی جائے گی۔ چوں کہ قاسمی صاحب نے تمام اہم اصناف شاعری پر لکھا ہے، اس لیے سب کا جائزہ قدرے مشکل ہے، لہٰذا میں اپنا دائرہ کم کرتے ہوئے اردو غزل اور غزل گویوں کے مطالعے تک اس بحث کو مرکوز رکھنے کی کوشش کروں گا۔ اردو غزل کے باوا آدم کہے جانے والے شاعر ولی دکنی سے لے کر خواجہ میر درد، غالب، ذوق، اقبال، شاد عظیم آبادی، فراق گورکھپوری کی غزلیہ شاعری پر ابوالکلام قاسمی نے اہم مضامین لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ غزل کی روایت میں بعض اہم فکری وفنی انحرافات، اردو غزل کا جدید اور مابعد جدید منظرنامہ اور 'جدید تر غزل کی صورت حال' کے عنوان سے بھی مضامین تحریر کیے ہیں۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ قاسمی صاحب کو صنف غزل اور اس کے لوازم اور مسائل وامکانات سے خاص دل چسپی رہی ہے۔ جہاں انھوں نے شعرا میں امیر خسرو، خواجہ میر درد، ذوق، غالب، اقبال، شاد عظیم آبادی اور فراق وغیرہ کے غزلیہ متون کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ وہیں غالب، فیض، شہریار، زیب غوری اور عرفان صدیقی کی غزلوں کے تجزیے بھی کیے ہیں۔

ابوالکلام قاسمی جب شعری متون کو پرکھتے ہیں تو ان کے سامنے پورا لسانی ومعنیاتی نظام ہوتا ہے۔ پھر یہ کہ صنائع بدائع کے استعمال سے شاعری میں پیدا ہونے والی خوبصورتی اور اس کی مختلف جہتوں میں پھیلنے والی شعاعوں پر بھی ان کی نظر ہوتی ہے۔ استعارے اور تشبیہوں کے یا پھر مناسبات لفظی یا مراعات النظیر سے غزل کے فنی طریق کار میں کیسے جان سی پڑ جاتی ہے، قاسمی صاحب ان نکات کو اپنی تحریر میں پیش کرتے ہیں۔ ولی کی غزلیہ شاعری کا احاطہ کرتے ہوئے وہ شاعری میں مضمون کی ندرت کے ساتھ ساتھ اسلوب اور فن شعر سے ولی کی رغبت پر بھی اظہار خیال کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''ولی کے جن بعض اشعار سے ان کے تصور شعر کا پتہ لگایا جاسکتا ہے ان میں لذت معنی اور لذت صورت کو یکساں اور متوازن اہمیت دینے کا اندازہ ہوتا ہے:

لذت صورت نہیں ہے لذت معنی سے کم، جب وہ کہتے ہیں کہ:

جلوہ پیرا ہو شاہد معنی جب زباں سے اٹھے نقاب سخن

تو وہ شاہد معنی کے ساتھ نقاب سخن کو بھی متوازی قدر و قیمت کا حامل بتانا چاہتے ہیں۔''

(متون کی تنقید، ص 16)

اس طرزِ نقد سے اس بات کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ قاسمی صاحب فنی ہنر مندی اور کاری گری کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا یہ بھی ماننا ہے کہ یہی وہ فنی ہنر مندی ہے جو بعد میں میر اور ان کے معاصرین کے عہد میں نقطۂ عروج تک جا پہنچی، اور یہی اردو کے تمام اصناف میں غزل کا طرۂ امتیاز قرار پائی۔'' (ایضاً، ص 16)

ولی کی غزلیہ شاعری کا مطالعہ پیش کرتے ہوئے قاسمی صاحب نے ایہام، مراعات النظیر، تشبیہ، رعایت لفظی، تلازمات، معنی آفرینی، مضمون آفرینی، حسن تعلیل، تمثیل، استعارہ، تلمیح، علامت وغیرہ لوازم شعری کا شرح و بسط کے ساتھ محض ذکر ہی نہیں کیا ہے، بلکہ ان میں سے بیشتر کی تعبیر و تفسیر کے ذیل میں اشعار بھی پیش کردیے ہیں تا کہ ان کی اطلاقی صورت حال بھی کھل کر سامنے آسکے۔ یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ ان کے تنقیدی طریق کار میں محض تنقیدی پیمانوں کی کھتونی کے بجائے متون کی قرأت اور تنقیدی تصورات (Theories) میں ہم آہنگی کی اہمیت زیادہ رہی ہے۔

صورت حال کی تشبیہ کے ذیل میں قاسمی صاحب دو شعر پیش کرنے کے بعد ان کی تعبیر پیش کرتے ہیں۔ اس تنقیدی اقتباس کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ جملہ بہت طویل اور مرکب ہے، اس کے باوجود التباس اور ژولیدگی کے بجائے ترسیل میں کسی طرح کی رکاوٹ نہیں۔ پہلے وہ اشعار ملاحظہ کیجیے پھر ان کی تنقیدی رائے:

مرے دل کو کیا بے خود تری انکھیاں نے آخر کوں کہ جیوں بے ہوش کرتی ہے شراب آہستہ آہستہ

ولی مجھ دل میں آتا ہے خیال یار بے پروا کہ جیوں انکھیاں منیں آتا ہے خواب آہستہ آہستہ

''ان اشعار میں صرف آنکھ کی تشبیہ کے لیے شراب کا لفظ استعمال نہیں کیا گیا ہے، یا محض خیال یار کو خواب کے مشابہ قرار دیا گیا ہے بلکہ محبوب کی آنکھوں سے طاری ہونے والی بے خودی کی کیفیت کو شراب پینے کے بعد بے ہوش ہونے کی کیفیت سے اور دل میں محبوب کا خیال آنے کو نیند کی پُر اسرار کیفیت سے تشبیہ

دی گئی ہے، جو راست انداز میں دی جانے والی سہل الحصول تشبیہ سے یکسر مختلف بھی ہے اور تشبیہ کے ذریعہ ایک خاص طرح کی صورت حال کی تخلیق بھی کرتی ہے۔" (شاعری کی تنقید، ص18)

آپ اگر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ ابوالکلام قاسمی کے تنقیدی طریق کار میں فنی طریق کار یا تخلیقی ہنرمندی کی چھان پھٹک پر توجہ زیادہ ہے۔ اسی لیے جب وہ خواجہ میر درد کی غزل گوئی پر اظہار خیال کرتے ہیں تو ان کے متصوفانہ رنگ شعر کے سبب داد دیے جانے کو یکسر خارج کر دیتے ہیں۔ وہ درد کی شناخت کے لیے ان کے اسلوب اظہار اور فنی وسائل کو سلیقہ مندی کے ساتھ استعمال کرنے کو اہم تصور کرتے ہیں۔ شعریت کے عناصر پر گفتگو کے بغیر شاعری کی تعیین قدر کو وہ نامناسب تصور کرتے ہیں۔ اس لیے وہ درد کے حوالے سے تنقیدی رائے کچھ اس طرح پیش کرتے ہیں:

"...اس نوع کا خلط مبحث اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم فنی طریق کار اور اسلوب اظہار پر تفہیم یا شاعر کی ذاتی واردات کو ترجیح دیتے ہیں اور شاعری کی صحیح تعیین قدر سے کئی درجے دور جا پڑتے ہیں۔" (ایضاً، ص30)

کچھ اشعار پیش کرنے کے بعد وہ یہ بھی لکھتے ہیں:

"...تاہم متذکرہ بالا اشعار تو تصوف سے ماورا سلیقۂ اظہار اور بالواسطہ طرز کلام کے باعث شاعرانہ تدبیر کاری کے عمدہ نمونے بن گئے ہیں۔"

(ایضاً، ص31)

مغربی جدید نقادوں میں Terry Eagleton نے لکھا ہے کہ The text is a tissue of meanings ۔اسی طرح ہیرالڈ بلوم (Herald Bloome) کی Tropology کو اور Staneley Fish اور Wolfgang Iser وغیرہ کے طرزِ قرأت اور متن سے معنی یابی کے حوالے سے پیش کردہ مضامین کو بھی سامنے رکھا جا سکتا ہے۔ Iser، قاری اور متن کے رشتے کی بنیاد تین باتوں پر رکھتا ہے: The Process of antiquation & retrospection، The consequent unfolding the text as a living event اور Result impression of Lifelikeness لیکن اس پر یہاں تفصیل کی گنجائش نہیں۔

موضوع اور مواد کی اہمیت اپنی جگہ لیکن قاسمی صاحب شاعری میں شاعرانہ تدبیر کاری اور

فنی ہنرمندی اور بُنت یعنی Craftmanship پر زور دیتے ہیں۔ اسی لیے ان کے مضامین میں اکثر آپ کو صنائع بدائع کی اصطلاحات کی روشنی میں شعری فن پارے (خواہ نظمیہ فن پارہ ہو کہ غزلیہ) کا تجزیاتی مطالعہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ وہ محض فیصلے صادر نہیں کرتے اور ان کا تنقیدی مسلک ایسا ہے بھی نہیں۔ غزل اور اس کے رموز و نکات کو مدنظر رکھتے ہوئے قاسمی صاحب غزل گویوں اور غزل کے افہام و تفہیم کے لیے راستے ہموار کرتے ہیں۔ زبان، رمز و ایما یا علامتوں کے استعمال پر بھی ان کی نظر ہوتی ہے۔ زبان کا کھیل کس قدر اہم ہوتا ہے، اس پر غور کرنا ضروری ہوجاتا ہے۔ اس لیے کہ جتنی بھی صنعتیں اور علامتیں ہیں وہ الفاظ و تراکیب کی شکل میں ہی استعمال ہوتی ہیں۔

قاسمی صاحب کی تنقیدی بصیرت اور اس کی تفہیم کے لیے یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ انھوں نے شعری متن کے تجزیے کے لیے تناقض اور قول محال یعنی Paradox کو کس طرح تنقیدی Tool کے طور پر استعمال کیا ہے۔ بیشتر مضامین میں وہ اس لفظ Paradox کا استعمال کرتے ہیں۔ انھوں نے بجا طور پر ایک جگہ لکھا ہے کہ قول محال (Paradox) کا تصور اجتماع نقیضین کے تصور سے کوئی مختلف جز نہیں۔ یہ اجتماع نقیضین وہی ہے جسے ہم اجتماع ضدین یعنی Binary Opposition بھی کہتے ہیں۔ دو متضاد اشیاء کے اجتماع سے معنی یابی میں ہمیشہ آسانی ہوتی ہے۔ قاسمی صاحب نے اس تناقض اور قول محال کو مختلف مضامین میں اس طرح برتا ہے:

> "...ان کی غزل اپنے پیرایۂ اظہار کے اعتبار سے فعالیت، حرکت اور محرک قوتوں کی کش مکش کا ایسا تاثر قائم کرتی ہے جس کی تشکیل میں استعارہ سازی، پیکر تراشی اور قول محال (Paradox) کی موجودگی بنیادی کردار ادا کرتی ہے۔"
> (مضمون: خسرو کی غزلیہ شاعری کی حرکیات، ماخوذ: شاعری کی تنقید، ص 5)
>
> ... تلازمات برتنے کا رویہ بھی ہے، تجنیس پیدا کرنے کی کوشش بھی ہے اور تقابل و تضاد کی صنعت کے ذریعے قول محال یا پیراڈوکس (Paradox) کی بنیاد پر بنیادی استعارے کو ایک نظام میں ڈھالنے کی کوشش بھی نمایاں ہے۔"
>
> "... مگر حواس کو متحرک کرنے کی وہ مثالیں جو درج ذیل شعروں میں ملتی ہیں ان میں تناقض اور تضاد کی صنعت، قول محال کی کیفیت اور امیجری کی بہتات سے

ان کی انفرادیت کا نقش زیادہ اجاگر ہوتا ہے۔"

(مضمون: خواجہ میر درد: ماورائے تصوف، ایضاً، ص 35)

"...روزمرہ اور محاورے کے ظاہری تضاد نے معنی کی ایک تیسری سطح کو نمایاں کیا ہے جسے Paradox کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔"

(مضمون: غالب کا شعری لہجہ، ایضاً، ص 38)

متذکرہ مثالوں میں لغوی اور محاوراتی معنوں کے تصادم سے قول محال یا پیراڈوکس (Paradox) کی تخلیق کی جو کیفیت ملتی ہے اس کا سلسلہ عام انسانی تجربات سے لے کر روحانی یا متصوفانہ تصور کائنات تک جاتا ہے۔"

(ایضاً، ص 45)

"...نئی تنقید کے مطلوبہ عناصر کے طور پر غالب کے کلام کو تناؤ، طنزیہ عناصر اور پیراڈوکس (Paradox) کی تلاش و جستجو سے بھی گزارا گیا ہے.... اس عمل میں قول محال کے ساتھ تضاد کی صنعت، نقیضین کا اجتماع Poetic Phalacy یا شعری مغالطہ اور ایک ہی لفظ کے بنیادی مادے سے مثبت اور منفی، دونوں پہلوؤں کو آمنے سامنے لا کھڑا کرنا، بھی طریق کار شامل ہوتے ہیں۔"

(مضمون: تفہیم غالب کی بعض امکانی جہات، کثرت تعبیر، ص 146)

ان پیش کردہ اقتباسات سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ وہ اشعار کی تعبیر و تشریح کے لیے یا معنوی جہات کھولنے کے لیے یا شعری متون میں اتر کر ان میں پنہاں معانی و اسرار تک رسائی حاصل کرنے کے لیے اپنے تمام تر تنقیدی طریقوں یا Critical Devices میں وہ قول محال یا Paradox کو کس درجہ اہمیت دیتے ہیں۔ ممکن ہے ان اقتباسات سے کہیں کہیں مفاہیم کی ترسیل میں رکاوٹ بھی ہو رہی ہو، لیکن یہاں اس کا مقصد یہ بتانا تھا کہ قاسمی صاحب اس قول محال یا اجتماع نقیضین کو کتنا اہم جانتے ہیں۔ ان اقتباسات کو ان کے سیاق و سباق میں پڑھ کر آپ مطمئن ہو سکتے ہیں۔ دوسرے بہت سے نقادوں نے باتیں اجتماع نقیضین کی کہی ہیں، لیکن ذکر اس شد و مد کے ساتھ نہیں کیا ہے، جس طرح قاسمی صاحب نے کیا ہے۔ اس کا ذکر تو شبلی نے بھی کیا ہے۔ یعنی شبلی سے لے کر قاسمی اور پھر آج تک اس کے آس پاس تنقیدی عمل جاری ہے۔

قاسمی صاحب متن کے معنی یا اس میں پیش کیے گئے مواد سے زیادہ ڈکشن اور اس کی قرأت کے دوران پیدا ہونے والے صوت وصدا پر زیادہ ہوتی ہے جس کا سرا اسلوب پیش کش سے جاملتا ہے۔ حالاں کہ وہ فکر وفن دونوں کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔ شاد کے حوالے سے دبستانی وابستگی کی نفی کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''اس پس منظر میں شاد عظیم آبادی کی غزل اگر آج تک اپنے آپ کو مقبول، بامعنی اور غیر زمانی بنائے ہوئے ہے تو اس کی وجہ ان کی غزل کی فکری وفنی توانائی کے سوا اور کچھ نہیں... شاد کی غزل کم وبیش ڈیڑھ سو سال کے بعد آج بھی اگر زندہ ہے تو محض اپنے ڈکشن کے بل بوتے پر زندہ ہے۔''

''شاد کی شاعری کا بالاستیعاب مطالعہ کرتے ہوئے جو چیز سب سے پہلے قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کراتی ہے وہ ان کی کثیرالاصواتی اور لہجے کا تنوع ہے۔'' (کثرت تعبیر، ص 56-55)

پہلے اقتباس میں فکری وفنی توانائی کے بعد شاد کی غزل کے زندہ رہنے کی اصلی وجہ ان کے ڈکشن کو قرار دیا گیا ہے اور دوسرے اقتباس میں بھی ان کے لہجے اور غزل/ شاعری کے کثیرالاصوات ہونے کو اہمیت دی گئی ہے۔ ہر حال میں، متن بنانے کے عمل پر ان کی توجہ مرکوز ہوتی ہے۔ ڈکشن ہی سے لہجے کا اور متن کے کثیرالاصوات ہونے کا تعین ہوتا ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ سرسری طور پر شاد کے مطالعے سے ان کی شعری صنعت یا فنی تدبیر کاری (Poetic Devices) کا پتہ نہیں چل پاتا۔ وہ اس بات کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ شاد شعر کے تاثر یا مضمون کی ندرت کو شعری صناعی پر قربان نہیں کرتے۔ لیکن اگر تاثر اور مضمون کی ترسیل میں کسی طرح کی رکاوٹ نہیں تو بقول قاسمی شاد صنعتوں کا استعمال بھی ضرور کرتے ہیں۔ میرے خیال سے ہر بڑا فنکار یہی کرتا ہے، لیکن اس عمل میں اگر ناتجربہ کاری ہے تو کچے پن کی قلعی بھی کھل جاتی ہے۔ اس شعری وتخلیقی عمل اور ڈکشن کے حوالے سے وہ کہتے ہیں:

''...یعنی شعر سازی یا متن بنانے کا عمل ان کے یہاں شعوری تو ضرور ہے مگر وہ فنی تدبیر کو زبان وبیان، فصاحت، صوتی آہنگ یا معنوی امکانات کے تابع رکھتے ہیں۔'' (شاد عظیم آبادی کی غزل، کثرت تعبیر، ص 63)

یہاں قدرے توقف کی ضرورت ہے۔ فنی تدبیر کو وہ زبان و بیان اور فصاحت کے تابع کس طرح رکھتے ہیں، بہت واضح نہیں۔ اس لیے کہ زبان و بیان کو انھوں نے خود بھی ڈکشن یعنی لفظیات سے موسوم کیا ہے، فصاحت کا رشتہ بھی زبان و بیان سے ہے اور زبان و بیان ہی کے استعمال پر صوتی آہنگ کا انحصار ہے۔ ہاں معنوی امکانات کے فنی تدبیر (Poetic Device) کے تابع رکھے جانے والی بات مناسب بھی ہے اور التباس سے پاک بھی۔ تمام تر صنعتیں Poetic Device کے زمرے میں آتی ہیں۔ شاعری/غزل کی تفہیم و تعبیر کے ذیل میں قاسمی صاحب کی تنقید اور اس کے طریق کار کو مزید واضح کرنے کے لیے یہاں ایک اور اقتباس پیش کرنا چاہوں گا تاکہ اوپر والے اقتباس میں جو التباس پیدا ہوا ہے، وہ دور ہو سکے:

> ''شاید ہی کسی شعری نظریہ ساز (؟) کو اختلاف ہو کہ دوررس اور غیر معمولی شاعری میں معنوی اور تعبیری امکانات کا خمیر، تخلیقی عمل کی سطح پر تخیل کی کارکردگی اور اظہار کی سطح پر لفظوں کے تخلیقی استعمال میں مضمر ہوتا ہے۔ خواہ وہ تخلیقی استعمال الفاظ کو استعارہ، علامت اور تمثیل کی سطح پر برتنے سے عبارت ہو یا حقائق کی وسعت اور پیچیدگی کو ڈکشن کی جامعیت میں سمیٹنے سے۔''
>
> (کثرتِ تعبیر، 2012، ص 42)

یعنی یہ کہ الفاظ ہی کو استعارہ، علامت اور تمثیل میں مبدّل کرنا تخلیقی یا فنی ہنرمندی یا صناعی ہے۔ اگر علامت کی بات کریں تو اس میں یہ بھی غور کرنا چاہیے کہ تخلیقی فن پارے میں استعمال ہونے والی علامت خارجی یا من مانی یعنی Extrinsic or Arbitrary، داخلی یا توصیفی یعنی Intrinsic or Descriptive ہے یا پھر بصیرتی یا کشفی یعنی Insight Symbol۔ یہ تینوں قسمیں H. Flanders Dunbar نے تفصیل سے بتائی ہیں۔ دیکھنا چاہیے کہ علامت محض پیوند کاری کا کردار ادا کر رہی ہے یا پھر اس میں بصیرت افروزی کا سامان بھی ہے اور نفس مضمون تک پہنچنے میں معاون ثابت ہوتی ہے کہ نہیں۔ دراصل استعارہ اور علامت کا کام معانی کو اپنی سطح سے مزید بلند کر دینا ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کی اہمیت تخلیقی عمل میں بڑھ جاتی ہے۔

اب یہ بات تقریباً کھل کر سامنے آ گئی کہ قاسمی صاحب موضوع اور مواد سے الفاظ و تراکیب کے ہم آہنگ ہونے کو ضروری تصور کرتے ہیں۔ جب وہ اقبال کی غزل کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان کے نظامِ فکر، تاریخی و ثقافتی مناظر کے ساتھ ساتھ لفظیات کی فنی ہنرمندی کی

بات بھی کرتے ہیں۔ چوں کہ اقبال بالکل ہی نئے افکار و مسائل لے کر آئے تھے، لہٰذا ان کا لفظی نظام دوسرے ماقبل روایتی غزل گو شعرا سے یکسر مختلف تھا، جسے کہ فطری کہا جانا چاہیے۔ شاید اسی کو قاسمی صاحب نے ایک بڑے نظام فکر، سے موسوم کیا ہے:

> ''اقبال نے غزل کی کلاسیکیت کو اپنے موضوعات اور لفظیات کی سطح پر قبول کیا اور بعض مضامین کی تکرار اور تسلسل کا التزام قبول کرنے کے باوجود اپنی غزل کے ڈکشن کو ایک بڑے نظام فکر سے مربوط رکھا۔''
>
> (مضمون: غزل کی روایت میں بعض اہم فکری وفنی انحرافات، ایضاً، ص 20)

اس نظام فکر کو اسلامی فکر و فلسفہ سے موسوم کرنے میں کسی طرح کی قباحت نہیں، لیکن ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ اسلامی افکار کو پیش کرنے والے (خواہ کم کم ہی کیوں نہ ہو) دوسرے شعرا کے کلام کا ڈکشن وہ کیوں نہیں جو کہ علامہ اقبال کی غزل کا ہے؟ قاسمی صاحب نے صراحت کی ہے کہ اس رویے (یعنی بڑے نظام فکر سے ڈکشن کا ہم آمیز ہونا) سے روایتی لفظیات کے انسلاکات اور تلازمے پوری طرح تبدیل ہوگئے۔ اقبال کی غزل کے لسانی نظام کو دیکھتے ہوئے قاسمی نے اسے نئے انداز کی مرصع کاری کہا ہے۔ یہ بھی لکھتے ہیں:

> ''اس تبدیل شدہ لسانی منظرنامے میں، تلمیحات، استعاروں، تمثیلوں اور حسن تعلیل اور پیکر تراشی نے نوکلاسکی کردار ادا کیا اور اسلوبیاتی اور موضوعاتی سطحوں پر اقبال کی غزل کو بڑی حد تک تبدیل کر کے رکھ دیا۔'' (ایضاً، ص 20)

قاسمی کے بقول اقبال کی غزل کا لفظی نظام ہمیں ایک بدلی ہوئی نئی کلاسیکیت سے آشنا بھی کرتا ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ قاسمی غزلوں کو پرکھتے ہوئے صنائع و بدائع اور الفاظ و تراکیب کے تفحص اور ان کے در و بست پر نظر رکھتے ہیں۔

فراق ایک اہم غزل گو کی حیثیت سے اپنی پہچان رکھتے ہیں۔ فراق کی غزلوں میں معنی آفرینی کا ذکر کرتے ہوئے وہ نیاز فتح پوری کی رائے کا اثبات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ فراق کے یہاں معنی آفرینی بھی ملتی ہے اور کیفیت بھی۔ لیکن ان کا یہ ماننا بھی ہے کہ فراق کے یہاں کیفیت کے اشعار زیادہ ہیں اور معنی آفرینی کے کم۔ لکھتے ہیں:

> ''فراق کی دوسری تمام شاعرانہ صفات کے مقابلے میں ان کی کیفیت کے اشعار نے ان کو غیر معمولی مقبولیت بخشی اور شاید یہ بات بھی زیادہ غلط نہیں کہ ان کے

بعض لفظی حشو وزوائد اور زبان یا وزن کی ناہمواری کی طرف کیفیت کے غلبے
نے قاری کے ذہن کو بالعموم متوجہ ہونے نہیں دیا۔''
(مضمون: فراق کی غزل کے امتیازات، شاعری کی تنقید، ص 91)

میرا تو ماننا ہے کہ کبھی کبھی شعر میں کیفیت پہلے سے موجود ہوتی ہے اور کبھی کبھی معنی آفرینی والے شعر سن کر قاری کسی کیفیت میں مبتلا ہوجاتا ہے (یا ہوسکتا ہے)۔ اتنی بات ضرور ہے کہ کیفیت کے اشعار میں اثر انگیزی کی صلاحیت قدرے زیادہ ہوتی ہے۔ قاسمی صاحب فراق کی غزل کو رس اور دھونی کے نظریات کی روشنی میں پڑھنے اور پرکھنے کی سفارش کرتے ہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ فراق صاحب عظیم شاعر نہیں لیکن ایک اہم اور رجحان ساز شاعر ضرور ہیں۔ ان کی تھیسس یہ بھی ہے کہ غزل میں عرصۂ دراز سے عظیم شاعر پیدا ہونے بند ہوگئے اس حقیقت کو ہمیں جی کڑا کر کے تسلیم کرلینا چاہیے۔ (شاعری کی تنقید، ص 97)

اردو غزل کے سفر میں ولی دکنی سے لے کر مابعد جدید غزل گو شعرا میں جمال اویسی اور عالم خورشید تک غزلیہ متون کی کمی نہیں۔ قاسمی صاحب نے کلاسیکیت اور ترقی پسند شاعری کے بعد پیدا ہونے والی تبدیلی اور اس تبدیلی کے زیر اثر ہونے والی غزلیہ شاعری پر غور وفکر کے بعد روشنی ڈالی ہے۔ جدیدیت نے وجودی اور انفرادی تصور حیات کو مرکزی حوالے کے طور پر برتا اور اردو غزل گو شعرا نے خوف و ہراس، تنہائی، تشکیک، بے یقینی اور اداسی جیسے موضوعات کو شعری وظیفہ بنالیا۔ اس طرح شاعری میں موضوع اور اسلوب، دونوں سطحوں پر بہت ہی واضح تبدیلی دیکھنے کو ملی۔ چونکہ یہ زمانہ 1947 یعنی تقسیم ہند کے بعد کا بھی تھا اور ترقی پسندی کے بعد کا بھی اس لیے وہ لکھتے ہیں:

''اس دور کی غزل میں ایک طرف انسانی رشتوں پر نئے سرے سے غور وخوض کا رجحان نمایاں ہوکر سامنے آیا اور دوسری طرف ترقی پسند شاعری کے برخلاف براہ راست بات کہنے کے ردعمل میں استعاراتی اور علامتی اظہار کو اہمیت حاصل ہوئی۔'' (ص 103)

اس کے بعد انھوں نے ناصر کاظمی کا یہ شعر پیش کیا ہے:

کیا قیامت ہے کہ بے ایام گل ٹہنیوں کے ہاتھ پیلے ہوگئے

اس عہد میں جدید فکر کو جدید اسلوب میں پیش کرنے کی کوششیں ہوئیں۔ غزل جیسی

نازک صنف سخن کو خاردار اور پتھریلی راہوں پر گھسیٹا گیا۔ لفظی بازی گری، فیشن پرستی اور ابہام اور علامت کی دبیز پرتوں نے یا تو معانی کو تقریباً عنقا کر دیا یا متن کو چیستان بنا دیا۔ لیکن اسی علامت نگاری اور ابہام یا نئے تلازمات کے استعمال سے جدید غزل کی پہچان بھی ہوتی ہے۔ اگر اعتدال پسندی کی بات کی جائے تو اس راہ پر چلنے والے شاعروں کی غزلیں مرکز توجہ بنی رہیں جبکہ اینٹی غزل (Anti Ghazal) والے اسلوب بہت جلد پردۂ خفا میں چلے گئے جس کی طرف قاسمی صاحب نے اشارہ بھی کیا ہے:

''اینٹی غزل کے تجربے یا تمسخر آمیز غیر سنجیدہ لب و لہجے جیسے عناصر اس روایت کا حصہ نہ بن سکے۔ چنانچہ جدید تر غزل میں اس قسم کی کسی بھی افراط و تفریط کا سلسلہ قائم نہ رہ سکا۔''

(مضمون: جدید تر غزل کی صورت حال، شاعری کی تنقید، ص 111)

جدید تر غزل یعنی 1950 کے بعد یا یوں کہہ لیں کہ ترقی پسندی سے متاثرہ غزل کے بعد کی غزل، جس کے حوالے سے قاسمی صاحب کے مضمون کا ذکر ہو رہا ہے، اسی حوالے سے خلیل الرحمٰن اعظمی نے 'جدید تر غزل' کے عنوان سے ایک طویل مضمون تحریر کیا تھا جو ان کے مجموعۂ مضامین 'مضامین نو' (مطبوعہ 1977 ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ) میں شامل ہے۔ یہ مضمون ممکن ہے کتاب کی اشاعت سے ایک دو برس پہلے لکھا گیا ہو۔ اس مضمون میں وہ لکھتے ہیں:

''اس غزل میں پرانی علامتوں کی تکرار اور گھسے پٹے تلازموں کے بجائے تازہ تر علامتیں اور الفاظ کے نئے تلازمے ملتے ہیں۔''

(مضمون: جدید تر غزل، مضامین نو، ص 77)

وہ محض سگریٹ، سگنل، ریل، بس، ٹیلی فون جیسے لفظوں کے غزل میں در آنے کو جدت تصور نہیں کرتے۔

اینٹی غزل کے حوالے سے خلیل الرحمٰن اعظمی کا خیال کچھ یوں ہے:

''منفی غزل (Anti Ghazal) میرے نزدیک وہ غزل ہے جو غزل کے اندرونی اور باطنی آہنگ اور اس کے مخصوص رمزیاتی اور ایمائی طریق کار کو چھوڑ کر خارجی اور غیر رمزیاتی انداز بلکہ ایک نوع کی برہنہ گفتاری کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔'' (ایضاً، ص 78)

اس برہنہ گفتاری اور فیشن پرستی سے اور زبان اور مضامین کے برتے جانے کی سطح پر جو افراط وتفریط کی فضا بنی، اس سے تنوع کا بھی ایک رنگ ابھرا۔ نئے اسالیب اور اس تنوع کو قاسمی صاحب نے لائق اعتنا قرار دیتے ہوئے اس کے بیچ سے کھوئے ہوئے عقیدے کی بازیافت کی طرف اشارہ کیا ہے اور اس کا سرا ظفر اقبال، سلیم احمد، شہزاد احمد، شہریار وغیرہ سے آگے بڑھ کر عرفان صدیقی، اسعد بدایونی، فرحت احساس اور مہتاب حیدر نقوی سے جوڑ دیا ہے۔ ظاہر ہے، اب زمانہ بدل رہا ہے اور اس بدلے ہوئے زمانے میں نئے فکری رجحان نے شعر کو متاثر کیا ہے۔ محض عقیدے کی ہی واپسی نہیں، بلکہ بے یقینی سے یقین اور بے اعتمادی سے اعتماد کی طرف کا سفر نظر آتا ہے۔ قاسمی صاحب کے بقول:

> ''گذشتہ برسوں میں تشکیک کے بجائے ایقان، خوف کے بجائے اعتماد اور مادی صداقتوں کے بجائے روحانی سہاروں کی تلاش وجستجو کے موضوعات نے بھی معاصر غزل کے لہجے اور آہنگ میں ایک قسم کا ٹھہراؤ اور استحکام پیدا کیا۔''
>
> (مضمون: جدید تر غزل کی صورت حال، شاعری کی تنقید، ص 111)

آگے چل کر وہ مذہبی استعاروں کی بات کرتے ہیں اور اس کی توثیق کے لیے اشعار بھی پیش کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ یہ بھی لکھتے ہیں:

> ''یہ عقیدے کی ضرورت کا وہی احساس ہے جس سے محرومی نے جدید غزل میں مادی رشتوں سے اکتاہٹ اور قدروں کے انتشار کی کیفیت پیدا کی تھی... لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ مذہبی حسیت کے نتیجے میں ابھرنے والا صوفیانہ آہنگ آج کی غزل میں غالب ترین رجحان بن کر نمودار ہوا ہے۔''
>
> (مضمون، جدید تر غزل کی صورت حال، ایضاً، ص 112)

جدیدیت نے جس طرح استعارہ سازی اور زبان کے امکانات پر زور دیا اس سے بقول قاسمی صاحب ''غزل کے مزاج میں پہلے سے شامل تہہ دار لب ولہجہ اور رمزیت کی بدلی ہوئی صورتوں کو مزید فروغ ملا۔'' (کثرتِ تعبیر، ص 100)

کبھی بھی موضوعات یا اسالیب کی سطح پر جب محض چونکانے والے شعری نمونے سامنے آتے ہیں تو اس کی اہمیت دھیرے دھیرے ماند پڑ جاتی ہے۔ ظفر اقبال یا عادل منصوری چاہے لسانی اور موضوعاتی سطح پر کتنی ہی توڑ پھوڑ مچالیں، معاملہ کہیں کہیں قواعد اور اصول شعر کے حصار

میں آتا ہی ہے۔ ظفر اقبال کا ایک اقتباس اُن کے مجموعے سے قاسمی صاحب نے پیش کیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

پنکچو یشن اڑا دی ہے کہ معنی کو محدود کرتی ہے۔ اضافت سے حتی الامکان گریز کیا ہے۔ گرائمری گھٹن بھی اب ویسی نہیں رہی۔ میں اب سانس لے سکتا ہوں۔''

(کثرتِ تعبیر، ص100)

تو کیا گریمر (Grammar) کے رموز کی پاس داری عمل تنفس میں کسی طرح کی رکاوٹ کا سبب ہوتی ہے؟ میرے خیال میں اسے اجتہادی اقدام قطعی نہیں کہا جا سکتا۔ پنکچو یشن میں یوں بھی اردو میں ختمہ یعنی فل اسٹاف اور استفہامیہ نشان کے علاوہ کسی دوسرے کی پاسداری کم ہی ہوتی ہے۔ کبھی کوما اور کبھی کولن۔ خیر اس بحث کو چھوڑیے۔ اضافت کے حوالے سے مجھے کچھ نہیں کہنا کہ خوف طوالت بھی ہے اور موضوع سے بھٹک جانے کا امکان بھی۔

فیشن تو فیشن ہوتا ہے۔ قاسمی صاحب بھی اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ:

''غزل کی تاریخ میں جب کبھی چونکانے والے موضوعات، جدید حسیت اور نئے مدنی مسائل کا شمار کرنے کی کوشش کی گئی تو بہت جلد یہ اور اس طرح کی تمام شماریات صنف غزل کی مخصوص شعریات کی تلچھٹ بن کر نا قابل قبول قرار دے دی گئیں۔''

(مضمون: اردو غزل کا جدید اور مابعد جدید منظر نامہ، کثرتِ تعبیر، ص106)

اردو غزل کی تاریخ و تہذیب سے لے کر اس کے تصورات و رجحانات اور غزل گوئی کے رموز و علائم اور غزل گویوں کے فنی رویوں سے جس شرح و بسط کے ساتھ اور جس سہل انداز میں افہام و تفہیم کی راہیں قاسمی صاحب نے کھولنے کی کوشش کی ہے، اس کی مثال خال خال ہی ملتی ہے۔ ایسا اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ قاسمی صاحب تھیوری کو خود پر نہ حاوی ہونے دیتے ہیں اور نہ اس سے مرعوب ہوتے ہیں اور پھر یہ بھی کہ ان کے پاس اپنا مشرقی علمیاتی تناظر بھی ہے۔

O

بکٹ کہانی: لسانی وتہذیبی نقوش

یہاں افضل کی بکٹ کہانی کی دریافت اور اس کے نسخوں کی تعداد یا ان کے مستند یا غیر مستند ہونے کا قصہ پیش نہیں کیا جائے گا اور نہ ہی افضل کی پیدائش اور زندگی کے بارے میں تحقیقی اقوال زرّیں آپ کے گوش گزار کیے جائیں گے۔ یہ کام ہمارے اکابرینِ ادب نے کر دکھایا ہے۔ ہم میں یہ بوتا یا جرأت نہیں کہ اس ضمن میں خامہ فرسائی کرسکیں۔ اپنا مدعا تو سیدھا سیدھا موجود بکٹ کہانی کے متن (Text) اور اس میں موجود لسانی وتہذیبی نقوش تک رسائی حاصل کرنا ہے۔

افضل کی بکٹ کہانی شمالی ہند کی اردو شاعری کے لسانی تناظر کو نشان زد کرتی ہے۔ شاعری کے اعتبار سے اس میں جو محاسن ومعائب ہوسکتے ہیں، ان پر روشنی ڈالنے کے لیے اس کے متن کا لسانی مطالعہ از حد ضروری ہے۔ اس حوالے سے یہ عرض کرنا بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ افضل کی وطنیت مخل نظر رہی ہے۔ کچھ لوگوں نے افضل کو پانی پتی لکھا، تو کچھ نے ان کا رشتہ جھنجھانہ سے جوڑا، کسی نے 'از سکّان دیار مشرق' لکھا تو کسی نے 'مرد یست از قدما، سکّان قصبۂ جھنجھانہ' تحریر کیا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کی جو زبان ہے وہ آج کے عہد میں کہاں کہاں بولی ٹھولی کے طور پر رائج ہے؟ کچھ ایسے الفاظ ہیں جو ہندوستان کے بہت سے علاقوں میں اب بھی رائج ہیں جنھیں صرف جھنجھانہ یا پانی پت سے ہی جوڑ کر نہیں دیکھ سکتے، بلکہ تناظر قدرے وسیع ہو جاتا ہے۔ پھر یہ کہ شاعر کہیں کا ہو، اگر اس کے ذخیرے میں ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا تعلق خاص اس کے علاقے سے نہ ہو جب بھی، وہ ان کا استعمال کرسکتا ہے۔ سب سے پہلے بکٹ کہانی کے لسانی رنگ سے بحث کی جائے گی۔

لسانی رنگ:

مسعود حسین خاں نے بکٹ کہانی کے لسانی تناظر کو صاف کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا یہ اقتباس دیکھیے:

''افضل کا تعلق والہ کی شہادت کے مطابق پانی پت سے تھا جو ہریانی کے علاقے میں واقع ہے لیکن افضل کی زبان ہریانی کے اس قدر بھی لسانی اثرات نہیں رکھتی جس قدر کہ اس عہد کے دکنی مصنفین کی زبان میں پائے جاتے ہیں۔''

''لسانی اعتبار سے افضل کی زبان کو (دکھنی کے مقابلے میں) جدید اردو سے قریب تر ہونا بھی چاہیے۔ دکھنی اردو تیرہویں اور چودھویں صدی کی زبان دہلوی ہے جو ایک طرف اَپ بھرنش لسانی روایت سے لدی پھندی ہے اور دوسری جانب جس کی اساس کھڑی بولی کے مقابلے میں جمنا پار کی ہریانی اور میواتی بولیوں پر قائم ہے۔ دہلی اور اس کے نواح میں زبان کا یہ کینڈا پندرہویں صدی کے وسط تک رہا۔'' (بکٹ کہانی، مسعود حسین خاں، مرتبہ، ص 397، ص 396)

ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے بھی تمام تر بحث و تمحیص کے بعد افضل کو جھنجھانہ ضلع مظفر نگر کا باشندہ قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس کا قیام بہ سلسلۂ ملازمت پانی پت میں تھا جس کے سبب والہ نے اسے پانی پتی لکھا ہے۔''

(اردو میں بارہ ماسے کی روایت، دہلی اردو اکادمی، ص 29)

افضل کی بکٹ کہانی جو مثنوی کی ہیئت میں ہے 321 اشعار پر مشتمل ہے۔

اس میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ نہ صرف جھنجھانہ کی ہے نہ ہریانہ کی۔ اس میں اودھی، دکنی، میتھلی، مگدھی، بھوجپوری اور دوسری بولی ٹھولی کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ آیئے تمہیدی اشعار سنیے:

سنو سکھیو بکٹ میری کہانی　بھئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کوں بھوک دن، نا نیند راتا　بِرَہ کے درد سوں سینہ پراتا
تمامی لوک مجھ بَوری کہی ری　خرد گم کردہ، مجنوں ہورہی ری
نہیں اس درد کی دارو کسی کن　بھئے حیراں سبھی حکمائے ذو فن

یہاں جو غم سوں، مجھ کوں، درد سوں کا استعمال ہوا ہے وہ دکنی میں اور شمالی ہند کی قدیم شاعری میں موجود ہے۔ ولی کے تتبع میں آبرو، یکرنگ، فائز وغیرہ نے شاعری کی۔ افضل ولی

سے بہت پہلے کے شاعر ہیں لیکن اس لسانی اظہار کے ڈانڈے دکنی سے ہی جا کر ملتے ہیں۔
ولی کہتے ہیں:

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یو آگ بجھاتی جا

اس کے علاوہ بھئی اور بھئے کا استعمال 'ہونے' کے لیے ہوتا ہے۔ 'بھور بھئے پن گھٹ پر' سنتے آئے ہیں۔ یہ لفظ اپنے اپنے فعلی لاحقوں کے ساتھ میتھلی اور بھوجپوری میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کا تعلق کھڑی اور برج کے علاوہ علاقائی بولی ٹھولی سے بھی ہے۔ حالاں کہ اب میتھلی اور بھوجپوری دونوں باضابطہ زبان کی شکل میں موجود ہیں۔ پھر یہ کہ افضل جیسے شخص نے تو گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ افضل کے بارہ ماسے کو سب سے زیادہ شہرت ملی اور آگے چل کر جس کی تقلید میں بہت سے بارہ ماسے لکھے گئے۔

زبان کے حوالے سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ زبان جذبات اور احساسات کی ترسیل کا میڈیم بنتی ہے۔ بارہ ماسے میں ایک اَن پڑھ بیوی اپنے شوہر کے فراق میں اپنے احساسات کا بیان کرتی ہے، اس لیے اس کی زبان بھی اُسی کے مطابق ہوتی ہے۔ ساتھ ہی یہ امر بھی لائق توجہ ہے کہ عورت اپنی سکھی کو ہی مخاطب کرتی ہے البتہ جب اس کی اضطراری کیفیت بڑھتی ہے تو ملاّ اور سیانے، کاگ اور کوئل، پپیہا اور برہمن سب کے سامنے ہاتھ جوڑتی اور اپنے جذبات پیش کرتی ہے تاکہ کسی طرح اس کے محبوب تک جو کہ اس کا شوہر ہے، ان کے احساسات کی ترسیل ہو سکے۔

بکٹ کہانی میں مخلوط لسانی اظہار دیکھنے کو ملتا ہے۔ حضرت امیر خسرو نے ریختہ گوئی کی جو مثال پیش کی تھی اس کے نقوش یہاں بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ خسرو کے مشہور زمانہ اشعار آپ سب کو یاد ہیں کہ:

زحالِ مسکیں مکن تغافل دو رائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں نہ دارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبان ہجراں دراز چو زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

افضل نے بکٹ کہانی میں اس طرز ریختہ کو کئی مقام پر روا رکھا ہے۔ کہیں کہیں تو صرف

فارسی کے اشعار ہی آئے ہیں۔ لیکن امیر خسرو کی پیروی جگہ جگہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ کبھی پورا ایک مصرعہ فارسی کا تو کبھی ایک مصرعے کا آدھا فقرہ فارسی کا ہوتا ہے۔ آیئے اس نوع کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

چہ سازم چوں کنم بکس گن پکاروں	جتن کیا عشق کے غم کا بچاروں
جنوں در ملکِ جاں جھنڈا گڑایا	سمجھ اور بوجھ کا تھانا اٹھایا
کیا محبوس در زندانِ ہجراں	لگا تب آن کر درد و غمِ جاں
گدا ہوکر پھروں رسوائے بازار	شود گاہے کہ یا بم بھیکِ دیدار
چو شد مدت پیا کے ساتھ رہتے	سخن با یک دگر کہتے و سنتے
مرا سکھ دیکھ اس کوں حسرت آئی	نہادہ بر دلم داغ جدائی
چہ می سازم کہ پھر دلدار پاؤں	بہ خلوت گاہ جاناں بار پاؤں

یہ اشعار تمہیدی ہیں۔ 'خالق باری' کی بھی یہی لسانی ساخت ہے۔ البتہ اس زمانے میں دکن میں اس طرز سخن کو رواج نہیں مل سکا۔ شمالی ہند میں ایسے تجربے کیے گئے۔ شیخ عثمان جالندھری اور منشی ولی رام (وفات 1650) جو دارا شکوہ کا مشیر خاص تھا، کے یہاں اس کے نمونے ملتے ہیں:

منم مشتاق دیدارت اری ٹک دور کن گھونگھٹ
بجان و دل خریدارت اری ٹک دو رکن گھونگھٹ (شیخ عثمان جالندھری)

چہ دلداری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دل بندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے (منشی ولی رام)

بکٹ کہانی میں جو دوسری اہم لسانی ساخت غور طلب ہے وہ برج کے اثرات والی ساخت ہے۔ کھڑی بولی کے ساتھ ساتھ برج بھاشا کے اثرات اس عہد کی شاعری پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ بکٹ کہانی میں افضل نے بھی استفادہ کیا۔ مثلاً 'ل' کے بجائے 'ر' کا استعمال دیکھیے:

گھٹا کاری چہاروں اور چھائی	برہ کی فوج نے کینی چڑھائی
بھئی بوری برہ بیراگ سیتی	جرے جیورا مرا نت آگ سیتی
دواری جارے ہے گھر گھر و بازار	بھیا گلزار، راکھے دیوری بار

زنار ہجر سب دیہی بڑے ری　　　　نہ آئے کنتھ گھر ہوری جرے ری

برج میں 'و' کو 'ب' کی آواز میں اور 'ل' کو 'ز' کی آواز میں بدل دینے کا چلن پایا جاتا ہے۔ 'ل' اور 'ز' کی مثالیں اوپر پیش کی گئیں۔ ہندی کے 'ی' کو 'ج' میں اور 'و' کو 'ب' میں بدلنے کی مثالیں دیکھیے:

ملن پاچھے بچھڑنا یوں کٹھن ہے　　　　کہو اب زندگی کا کیا جتن ہے

وہی جانے کہ جس کے تن لگی ہے　　　　برہ کی آگ، تن من موں وگی ہے

یہاں 'یتن' کو 'جتن' اور 'ورہ' کو 'برہ' کیا گیا ہے جو اب معیاری اردو میں اسی طرح استعمال ہوتے ہیں۔ بکٹ کہانی میں اس طرح کی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔ اس طرح اردو زبان میں قدیم نمونوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کس کس طرح سے صیقل ہوئی ہے۔

صوتی اعتبار سے کہیں کہیں افضل نے املا ہی بدل دیا ہے۔ جیسے یہ شعر:

جھڑی پڑنے لگی اور رعد گرجا　　　　تمامی تن بدن جیو جان لرجا

یہاں لرزا کو 'لرجا' لکھا گیا ہے جو 'گرجا' کا قافیہ ہے۔ حالاں کہ کہیں کہیں قافیہ پیمائی میں چوک بھی ہوئی ہے جیسے یہ شعر دیکھیے:

ارے ظالم تجھے بھایا بدیسا　　　　مجھے دن رین ہے ترا اندیسا

عجائب بن رہے، رُخ پر سیہ خال　　　　گرے بدھی پڑی در پائے خلخال

یہاں بدیسا کا قافیہ 'اندیسا' اور 'خال' کا 'خلخال' محل نظر ہے۔ بکٹ کہانی میں اس طرح کے تسامحات بہت ہیں۔

برج بھاشا میں فعل حال بنانے کے لیے فعل کے آدھے حصے میں 'ت' جوڑنے کا رواج رہا ہے۔ اس اصول پر بکٹ کہانی میں فعل حال بنانے کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں:

دھمالاں کرتیاں گھر گھر پھرت ہیں　　　　پیا سنگ ناریاں سب سکھ کرت ہیں

والّا کیوں اناحق دکھ بھرت ہو　　　　عبث بن مرگ کیوں غم میں مرت ہو

بکٹ کہانی میں اس کے نمونے بھی ملتے ہیں کہ اسم یا فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع استعمال کیا جائے۔ اوپر کے شعر میں ''دھمالاں کرتیاں گھر گھر پھرت ہیں+ پیا سنگ ناریاں سب سکھ کرت ہیں'' میں یہی اصول ملتا ہے۔ اسی طرح ناحق کے لیے اناحق کا استعمال خالص کم پڑھے لکھوں کا روزمرّہ ہے جسے بڑی ہی خوبصورتی سے یہاں کھپایا گیا ہے۔

عربی فارسی الفاظ ضرورت شعری کے تحت مہند یا موڈ کر لیے گئے ہیں۔ لرزہ کو لرجا، داغ کو داگ۔

اسی طرح اضافت کے استعمال میں بھی اصول سے اعراض کیا گیا ہے جیسے:

گدا ہوکر پھروں رسوائے بازار　شود گاہے کہ پا بم بھیکِ دیدار

'بکٹ کہانی' میں اعراب کے لگانے میں بھی آزادانہ طور پر اپنی تخلیقی صلاحیت کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

نمانی کو ارے ٹک درس دیجو　برہنی کا صَبر سر پر نہ لیجو
عَہد کر کرگئے اجھوں نہ آئے　ارے کِن سوت نے ٹونے چلائے
نہ مانا ان کہو کیا جتن کیجیے　ارے اپنی کرم کو دوس دیجے
ظَلَم مجھ پر سکھی! بہوت ہی کیا ہے　جدائی کا ہَمن کو غم دیا ہے

یہاں عَہد، صَبر اور ظَلَم جیسے الفاظ میں دوسرے حروف کو متحرک بنا کر استعمال کیا گیا ہے جو کہ اردو Canon کے منافی ہے۔

افعال بنانے میں برج اور اودھی دونوں کے نمونے دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس کی مثال اوپر آچکی ہے۔ یہاں چند الفاظ اور دیکھ لیں۔ سُلگت، مرت، دیکھن، کھیلن، ہنسن، رووت وغیرہ۔ اس فعلی صورتِ حال کے ڈانڈے بھوجپوری سے بھی مل جاتے ہیں۔

افعال سازی کے ایسے نمونے بھی ملتے ہیں:

بہت مدت گئی آون نہ کینو　دیا کاگد کسی کوں لکھ نہ دینو
سکھی یہ مانس تو لک مانس بیتا　بدیسی شیام نے پھیرا نہ کیتا
چہ می بینم کہ منگل گاوتی ہیں　مرے گھر ناریاں سب آوتی ہیں

آون نہ کینو، دینو، پھیرا نہ کیتا، گاوتی ہیں، آوتی ہیں جیسی فعلی شکلیں اردو زبان کے وسیع لسانی تناظر کو ظاہر کرتی ہیں۔ آج کی شستہ اور معیاری اردو زبان کی شکل وصورت بننے اور بنانے میں برج بھاشا نے بھی اپنا رول ادا کیا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

> ''جدید اردو کا معیاری لب ولہجہ برج بھاشا کا تتبع کرتا ہے۔ اردو پر برج بھاشا کے چند صوتی ونحوی اثرات یہ ہیں۔'' (مقدمہ تاریخ زبان اردو، 1991، ص 193)

اس کے بعد انھوں نے مختلف قدیم ادب پاروں سے مثالیں پیش کی ہیں۔ یہاں انھیں

پیش نہیں کیا جارہا ہے۔

ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے اردو میں بارہ ماسے کی روایت پر تحقیقی و تنقیدی کام کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

''ہندی اور فارسی کے علاوہ اس میں کھڑی، برج اور پنجابی کا میل ہے اور اس طرح اس کی زبان اُس لسانی اشتراک کی نمائندگی کرتی ہے جو اردو اور ہندوستانی تہذیب کا فطری مزاج ہے۔''

(ماخوذ از اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب، مارچ 1987، دہلی اردو اکادمی، ص 252)

لسانی نکات سے قطع نظر اب بکٹ کہانی کے تہذیبی نقوش کا ایک سرسری جائزہ پیش خدمت ہے۔

تہذیبی رنگ:

اردو کے خمیر میں ہندوستانی مزاج کا ملا جلا روپ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اردو کے حوالے سے پروفیسر نارنگ نے درست لکھا ہے کہ اردو نہ عربی کی طرح سامی خاندان سے ہے نہ فارسی کی طرح ایرانی خاندان سے، اردو لسانی ساخت و اساس کے اعتبار سے ہند آریائی ہے، لیکن دو عظیم تہذیبوں کے درمیان ربط نے اسے ایسی امتیازی حیثیت عطا کی ہے جو برصغیر کی زبانوں میں کسی دوسری زبان کو حاصل نہیں۔ اردو گویا زبانوں کی دنیا کا تاج محل ہے جو اپنے تہذیبی و جمالیاتی امتزاجی حسن و دل کشی اور طرح داری سے اپنی الگ انفرادیت اور امتیازی شناخت رکھتا ہے۔'' (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، ص 20)

جہاں تک بارہ ماسے کا سوال ہے تو اس کے سلسلے میں یہ عرض کر دینا بھی ضروری ہے کہ اس کے خمیر میں خالص ہندی اور دیہی عناصر کی آمیزش ہے، بہ الفاظ دیگر اسے شاعری کا ایک rural genere کہا جاسکتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ اردو شاعری میں چوں کہ عشق کا اظہار عورت یا معشوق کی طرف سے نہیں ہوتا اس لیے اردو کے شعری مزاج سے بارہ ماسہ پوری طرح ہم آمیز نہیں ہوسکا کہ اس میں ایک عورت اور وہ بھی شادی شدہ عورت اپنے جذبۂ فراق و وصل کو طرح طرح سے پیش کرتی ہے بلکہ جذبات کا حاوی حصہ فراق ہی کا زائیدہ ہوتا ہے۔

بکٹ کہانی میں جو راوی ہے وہ ایک فراق زدہ عورت ہے جو اپنی سکھیوں سے اپنے دکھڑے کا بیان کرتی ہے۔ اس میں جس طرح کے سماجی کرداروں کا ذکر آتا ہے۔ اس سے اس

کے دیہی پس منظر کا اور بھی اندازہ ہو جاتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

ارے جس شخص کوں یہ دیو لاگا سیانا دیکھ اس کوں، دور بھاگا
ارے یہ ناگ جس کے ڈنک لادے نہ پاوے گاڑرو جیوڑا گنوا دے
بوائی کی نہیں جس شخص کوں پیر چہ داند دردِ دیگر را ارے بیر

'سیانا' کہتے ہیں جھاڑ پھونک کرنے والے عامل کو۔ دیولاگا یعنی عشق کا بھوت۔ لفظ 'دیو' اور سیانا کا استعمال اور پھر ناگ کا ڈنک مارنا اور اس کے زہر کو جھاڑ پھونک سے اتارنے کا عمل اسی طرح آخری شعر میں کہا گیا ہے کہ جس کے پیر میں بوائی نہیں پھٹتی اسے دوسرے کے درد کا احساس نہیں ہوتا۔ آج بھی یہ محاورہ دیہاتوں میں مستعمل ہے۔ اس سے اندازہ یہ ہوتا ہے کہ دیہی کلچر اور گاؤں کے اَن پڑھ معاشرے کی Sensibility بھی بکٹ کہانی میں سمٹ کر آگئی ہے۔ اسی لیے اسے ایک دیہی صنف سخن کہنے میں مضائقہ نہیں۔

اسی طرح یہ شعر دیکھیے جس سے اس کلچر کا ایک سچا نقش اس کردار کے ذریعہ سامنے ابھر کر آجاتا ہے:

کہیں گھر کے سبھی لوگ اور لگائی تمامی شرم عالم کی گنوائی

'لوگ اور لگائی' کا استعمال ہمارے شہری تہذیب کا حصہ نہ پہلے رہا ہے اور نہ اب ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں ہندوستانی عناصر کی موجودگی اہم ہے۔ تہواروں کا ذکر ہو یا مذاہب کا، یہاں کے موسموں کا ذکر ہو یا ندیوں، جنگلوں اور چرند و پرند کا، ہندستانی موسیقی کا ذکر ہو یا معاشرے میں رائج کہاوتوں اور ضرب الامثال کا، یہ سب ایسے عوامل و عناصر ہیں جن سے خالص ہندستانی تہذیب کا خاکہ تیار ہوتا ہے۔ یہاں کیڑے مکوڑوں اور پرندوں کے حوالے سے یہ اشعار دیکھے جاسکتے ہیں:

پپیہا پیو پیو نس دن پکارے داور جھینگر جھنکارے
ارے جب کوک کوئل نے سنائی تمامی تن بدن میں آگ لائی
اندھیری رات جگنو جگمگاتا اری جلتی کے اوپر پھوس لاتا
سنی جب مور کی آواز بن سوں شکیب از دل گیا آرام تن سوں
(دربیان ساون)

لکھوں پتیاں ارے اے کاگ لے جا سلونے سانورے سندر پیا پا

کلیجہ کاڑ کر تجھ کوں کھلاؤں ترے دو پنکھ پر بلہار جاؤں
ارے سبزک پیا کے باغ جاکر اپن کو بے وفا سیتی لگا کر
(ماہ سوم: کنوار)

مذکورہ بالا اشعار سے جو تہذیبی و معاشرتی خاکہ تیار ہوتا ہے وہ دیہی ہے۔ 'سبزک' جسے عام فہم میں نیل کنٹھ کہتے ہیں، اس کے بولنے کو نیک فال تصور کیا جاتا ہے۔ اسے قاصد اور پیامی بھی سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح کاگ کو بھی قاصد کے طور پر مخاطب کیا جاتا ہے۔ اندھیری رات میں جگنو کے جگمگانے سے جو روشنی ہوتی ہے اُسے یہاں منفی طور پر پیش کیا گیا ہے جب کہ یہ منظر خوشنما ہوتا ہے۔ لیکن اس کی توجیہ یہ ہے کہ چوں کہ عورت فراق زدہ ہے اس لیے اسے یہ روشنی ایسی معلوم ہوتی ہے جیسے کسی نے آگ پر سوکھی گھاس رکھ دی ہو۔ 'پھوس' کا لفظ بھی اس خالص ہندوستانی رنگ کو نشان زد کرتا ہے جس کا ذکر اوپر ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ اب دیہاتوں اور گاؤں میں بھی پکّے مکانات کثرت سے دکھائی دینے لگے ہیں۔

بکٹ کہانی میں ہندستانی تیوہاروں کا ذکر جابہ جا ملتا ہے۔ افضل نے تیوہاروں کا ذکر مہینوں کی مناسبت سے کیا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

کناگت نیورتی جب پی جماوے مہر کرکے تجھے دیکھے بلاوے
سلام از طرف این غمخوار کیجو پگن کوں پرس پاتی ہات دیجو
دسہرہ پوجتی گھر گھر سکھی ری کرم میرے نہ جانوں کیا لکھی ری

کناگت کنوار مہینے کا اندھیرا پاکھ کہلاتا ہے۔ اس میں مُردوں کے ایصال ثواب کے لیے پنڈتوں کی ضیافتیں کی جاتی ہیں۔ نیورتی کو عام طور پر نوراتر (नवरात्रि) کہتے ہیں۔ کنوار مہینے میں ہی نوراتر اور درگا پوجا ہوتی ہے۔ دسہرہ کا موقع بھی یہی ہوتا ہے۔ اس طرح دیکھیے تو بکٹ کہانی میں ہندستانی تہذیب پوری طرح چلتی پھرتی نظر آتی ہے اور اس کی ایک سماجی معنویت بھی قائم ہوتی ہے۔ اسی طرح ماہ ہشتم پھاگن کے بیان میں عیش و طرب اور سجنے سنورنے کا تفصیلی ذکر کیا گیا ہے۔ اس سے بھی ایک تہذیبی تناظر خلق ہوتا ہے جس میں خالص ہندستانی رنگ ہے۔ ملاحظہ کیجیے افضل کی منظر کشی:

چلیں بن ٹھن سبھی اپنے مندر سوں کہ کھیلیں پھاگ جا اپنے سُندر سوں
معصفر چونریاں سب پہر آئیں سبھوں نے کھوڑ سوں مانگا بھرائیں

بہ چشم سیاہ، سرمہ سیاہ ڈاریں	تبسم کر لب و دنداں اُگھاریں
بہ دنداں ہر یکے مِسّی جمائی	کروں کیا کچھ نہیں ہولی برائی
نگہباں گنج خوبی کی دو ناگن	لٹکتی مکھ اُپر مُرکائیں ساجن
سلونی سانوری اور سبز گوری	سبھی کھیلیں پیا اپنے سے ہوری
بھرے رنگوں کے مٹکے ساتھ سب کے	اچھی پچکاریاں ہیں ہاتھ سب کے
گلال اندر بھیگیں ہیں لال ساری	بجاویں دف پیا کے نال ساری

کہوں ڈھولک، کہوں مردنگ باجے	کہوں سر منڈلا اور طنبور گاجے
بھریں چنگل عبیروں کے اڑاویں	کریں خوش حالیاں چھیڑیں چھڑاویں

افضل کے اس بارہ ماسے میں خالص اردو نظم کے نمونے بھی جا بہ جا ملتے ہیں۔ اوپر جو اشعار پیش کیے گئے ہیں ان میں نظیر اکبرآبادی کی 'ہولی' کے اشعار کا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ نظیر کے رنگ شاعری کو دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ ان کے سامنے افضل اور دوسرے شعرا کے بارہ ماسوں کی مستحکم روایت بھی رہی ہوگی۔ اس کے علاوہ دکنی شعرا کے شعری نمونے بھی یقیناً رہے ہوں گے۔

افضل نے مذکورہ بالا حصے میں جو نقشہ پیش کیا ہے اس میں ان کی پوری تخلیقیت سما گئی ہے۔ معصفر چونری یعنی زعفرانی رنگ کی چنری کا ذکر بُرا نہیں لگتا۔ پھر یہ کہ 'بہ چشم سیاہ سرمہ سیاہ ڈاریں' یعنی کالی آنکھوں میں کالا سرمہ، 'تبسم کر لب و دنداں اُگھارنا' اور پھر ہر ایک کا دانتوں پر مِسّی جمانا، رنگوں کے مٹکے اور پچکاریاں، گلال سے ساریوں کا لال ہونا اور پیا کے سنگ دف بجانا— ایک ایسا خالص ہندستانی تہذیبی رنگ پیش کرتا ہے جس میں تصنع کے بجائے ایک طرح کا فطری پن ہے۔ افضل نے اس بارہ ماسہ میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت کو پوری تخلیقی قوت اور فنی رموز کے ساتھ پیش کیا ہے۔

افضل کی بکٹ کہانی قدیم اردو شاعری کے نمونوں میں اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہے۔ اس میں اردو زبان کے ارتقائی اور تشکیلی مراحل کے نقوش بہت ہی واضح شکل میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس کا سب سے مستحکم حوالہ تہذیبی و تمدنی عناصر سے ترتیب پاتا ہے اور اسی سے اس کے شعری حسن میں بھی اضافہ ہوا ہے۔

○

سنت کبیر اور نظیر: مشترکہ وراثت

ہماری ادبی تاریخ میں انسانی جذبات اور محسوسات کو پیش کرنے والے شعرا اور بھی ہوئے ہیں لیکن اگر ہم حضرت امیر خسرو، سنت کبیر اور نظیر اکبرآبادی کی زندگی اور ان کی شاعری پر غور کریں تو اندازہ یہ ہوتا ہے کہ ان تینوں کے دلوں میں عوامی زندگی اور اجتماعی حسیت یعنی Collective Sensibility کی لہریں اور ان لہروں سے پیدا ہونے والے ارتعاشات (Vibrations) پیدا ہوتے رہے ہیں۔ یہاں میں امیر خسرو پر تو نہیں، البتہ کبیر اور نظیر کی مشترکہ وراثت کے حوالے سے گفتگو کروں گا۔

کبیر انسانی معاشرے کی سچی قدروں کا پاسدار ہے۔ اس کا ٹھیٹھ پن اور زندگی کی مختلف جہتوں کو دیکھنے کا قلندرانہ انداز ہمیں زندگی کو دیکھنے کا ایک نیا زاویہ عطا کرتا ہے۔ وہ دنیا کے خالق سے اور یہاں کے لوگوں سے عشق کرتا ہے۔ ہندوستانی روایتوں اور یہاں کی سخت مذہبی بندشوں پر طنز بھی کرتا ہے۔ ہر حال میں وہ پیار اور محبت کو اولیت دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

نیہہ نبھائے ہی بنے سوچے بنے نہ آن
تن دے من دے سیس دے نیہہ نہ دیجے جان

یعنی پیار نبھانے کے لیے اگر تن من اور سر کی بازی لگانی پڑے تب بھی چوکنا نہیں چاہیے۔
انسان دوستی اور پیار کی اس بھاشا کو وہ اس طرح بھی دیکھتے ہیں:

سادھو بھیا تو کیا بھیا جو نہیں بول بچار
ہے پرائی آتما جیبھ لیے تروار

یعنی صرف کتاب پڑھ کر اچھے وچار نہیں آتے اور زبان سے دوسروں کو زخمی کرنا کسی طرح درست نہیں۔

کبیر میٹھی وانی اور آپسی بھائی چارے کی بات کرتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب اور صوفی سنتوں کے طرزِ زندگی میں انسانیت کی فلاح اور بھلائی دیکھتا ہے۔

اس کے علاوہ کبیر کے یہاں عشق حقیقی یعنی خالق کائنات سے عشق کا اظہار بھی ملتا ہے۔ ایک ماورائی تصور یعنی زندگی اور کائنات کے تئیں ان کا Metaphysical approach بھی ملتا ہے۔ اس حوالے سے بھی مختلف پہلوؤں پر گفتگو ہوسکتی ہے۔

کبیر ہی کی طرح نظیر نے بھی عوامی زندگی اور عام انسانی جذبات کی عکاسی کی ہے۔ ان کی شاعری میں مقامی رنگ یعنی ہندوستانیت کے بہت ہی واضح نشان ملتے ہیں۔ نظیر نے زندگی اور سماج کی حقیقتوں کو بغیر کسی تصنع اور بناوٹ کے پیش کیا ہے۔ چوں کہ اردو شاعری کا مزاج فارسی زدہ اسلوب کا حامل رہا ہے، اس لیے نظیر کے سیدھے سادے اسلوب اور ٹھیٹھ طرز اظہار کو اردو کے نقادوں نے بہت کم سراہا۔ لیکن اس کے باوجود ان کی شاعری عوام میں مقبول ہوتی گئی۔ ایسا نہیں کہ وہ فارسی کے اسلوب سے واقف نہ تھے، بلکہ وہ تو فارسی میں شاعری بھی کرتے تھے اور ان کا ایک فارسی کا مختصر دیوان بھی ملتا ہے۔ لیکن جہاں تک اردو کا تعلق ہے، انھوں نے اس کے گیسو کو سادہ بیانی کی افشاں سے چمکایا۔

نظیر کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے جیسے ہم بازار کے تماشوں میں شامل ہیں اور آس پاس کے میلوں ٹھیلوں میں ٹہل رہے ہیں۔ نظیر ہمیں زندگی اور اس کے بازار کے تماشوں میں لیے گھومتا ہے۔ نظیر کے یہاں امیر غریب کا فرق مٹ جاتا ہے۔ وہ رواداری اور یگانگت کا سفیر ہے۔ انسانی سائیکی کو کبیر ہی کی طرح بہت اچھی طرح سمجھتا ہے اور انسانی حرکات وسکنات پر گہری نظر رکھتا ہے۔ اس کی ایک مشہور نظم کا یہ بند دیکھیے:

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں   بنتے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
پڑھتے ہیں آدمی ہی قرآن اور نماز، یاں   اور آدمی ہی ان کی چراتے ہیں جوتیاں
جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

نظیر اسی طرح انسانی زندگی کی ناپائیداری کا نقشہ بھی پیش کرتا ہے۔ دنیا کی جاہ وحشمت اور وقار اور منصب اس کے نزدیک بے معنی ہے۔ آخر کار ایسے میں امیر اور غریب کا کچھ فرق باقی نہیں رہتا۔ جیسے نظیر کی ایک نظم کا یہ بند ملاحظہ کیجیے:

گو ایک کو ہزار روپے کا ملا کفن   اور ایک یوں پڑا رہا ہے بے کس برہنہ تن
کیڑے مکوڑے کھا گئے دونوں کے تن بدن   دیکھا جو ہم نے آہ تو سچ ہے یہی سخن
جو خاک سے بنا ہے، وہ آخر کو خاک ہے

کبیر جس خدا کو اپنا معبود سمجھتا ہے، وہ اپنا کوئی روپ نہیں رکھتا۔ وہ جسے خالق کائنات سمجھتا ہے اس کی تصویر کشی یوں کرتا ہے:

جا کے مُنہ ماتھا نہیں ناہیں روپ کروپ
پُہپ باس تیں پاترا ایسا تتو انوپ

(جس کے نہ منہ ہے نہ پیشانی، جو نہ خوبصورت ہے اور نہ بدصورت۔ جو پھول کی خوشبو سے بھی لطیف ہے ایسی بے مثال حقیقت ہے۔)

ایک ایسا خدا جس کی کوئی شکل و شباہت نہیں یعنی اُس ذات مطلق کی کوئی تصویر انسانی عقل بنانے سے قاصر ہے۔ کبیر نے بڑی خوبصورتی سے اس تصور کو اپنے نغموں میں سمویا ہے۔ دو شعر سنیے:

دیہی ماہیں بدیہہ ہے صاحب سُرت سروپ
انت لوک میں رم رہا جا کے رنگ نہ روپ

(وہ جسم میں غیر مجسم (بدیہہ) ہو کر خیال کی صورت میں بستا ہے۔ وہ جس کا نہ رنگ ہے نہ روپ ہے اور غیر محدود کائنات میں جاری و ساری ہے)

ریکھ روپ جہہ ہے نہیں اودھر دھرو نہیں دیہہ
گگن منڈی کے مدھیہ میں رہتا پرکھ بدیہہ

(خطوط سے جن کی تصویر بنتی ہے نہ اس کی کوئی صورت ہے اور نہ کسی چیز پر ٹکا ہے۔ وہ بغیر جسم والا قادر مطلق آسمان کے بیچ رہتا ہے)

یہ شعر کبیر کے نظریۂ الٰہ کو اور بھی واضح کر دیتا ہے:

سرگن کی سیوا کرو نرگن کو کر گیان
نرگن سرگن سے پرے تہیں ہمارا دھیان

(تم چاہے باصفات خدا کی پوجا کرو یا لاصفات کی معرفت حاصل کرو، ہمارا دھیان تو وہاں لگا ہے جو باصفات اور لاصفات خدا سے ماورا ہے)

کبیر صرف ذات مطلق کی تعریف و توصیف ہی پیش نہیں کرتا بلکہ اصل بھکتی، شبد اور آہنگ روحانی، کائنات کی اصل حقیقت، ذکر الٰہی اور خدا سے قرب کی بات بھی کرتا ہے اور قُرب الٰہی کے راستے میں آنے والی مشکلوں اور شرطوں کا ذکر بھی کرتا ہے۔ اصل بھکت کو کبیر اس طرح پیش کرتا ہے:

جب لگ ناتا جگت کا تب لگ بھگتی نہ ہوئے
ناتا توڑے ہر بھجے بھگت کہاوے سوئے

دیکھا دیکھی بھگتی کا کبھوں نہ چڑھسی رنگ بپت پرے یوں چھانڑسی جیوں کینچلی بھجنگ
(دوسروں کی دیکھا دیکھی بھگتی کا رنگ کسی پر نہیں چڑھ سکتا۔ ایسا آدمی مصیبت پڑنے پر بھگتی کو ایسے ہی چھوڑ دیتا ہے جیسے سانپ کینچلی اتار دیتا ہے۔)
کام، کرودھی، لالچی ان تیں بھگتی نہ ہوئے بھگتی کرے کوئی سورماجات برن کُل کھوئے
(شہوت پسند، غصہ ور یا لالچی لوگوں سے بھگتی نہیں ہو سکتی۔ بھگتی کرنا ایسے بہادر کا کام ہے جو اپنی ذات، ورن یعنی برہمن چھتری وغیرہ اور خاندان کو چھوڑ دے۔)

ایسے اور بھی بے شمار نغمے اور اشعار ہیں، لیکن یہاں اس کی گنجائش نہیں۔

نظیر نے ذات مطلق کی کوئی تعریف پیش نہیں کی ہے لیکن اس کے یہاں چوں کہ اسلامی فکر بھی ہے، لہٰذا اُس کے یہاں یہ نظریہ پہلے سے جانا پہچانا (Understood) ہے کہ خدا بغیر جسم اور بغیر شباہت کے ہے۔ اس لیے نظیر نے مناظر قدرت اور قدرت کے کارناموں کو اپنی نظموں میں پوری آب و تاب کے ساتھ پیش کیا ہے اور شاید اسی لیے 'لے آئینے کو ہاتھ میں اور بار بار دیکھ' دنیا کا چمن یارو ہے خوب یہ آراستہ، دیکھ ٹک غافل چمن کو گلفشانی پھر کہاں، جتنے تو دیکھتا ہے یہ پھل پھول پات بیل، یہ نعمتیں عیاں ہیں جو عالم کے واسطے، جیسے مصرعے اور نغمے نظیر کے چمن شاعری میں گونج رہے ہیں۔ بھگتی کو بھی نظیر نے پیش کیا لیکن اس کا انداز کبیر سے قدرے الگ ہے۔ لیکن پھر بھی کہیں مماثلتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ اوپر جیسے کبیر نے کہا: جب لگ ناتا جگت کا تب لگ بھگتی نہ ہوئے۔ ناتا توڑے ہر بھجے بھگت کہاوے سوئے۔

اسی فکر کو نظیر اپنی نظم 'توکل و ترک و تجرید' میں پیش کرتا ہے۔ گیارہ بند والی نظم سے دو بند پیش کیے جاتے ہیں:

جب تو ہوا فقیر تو ناتا کسی سے کیا چھوڑا کُنَم تو پھر رہا رشتہ کسی سے کیا
مطلب بھلا فقیر کو بابا کسی سے کیا دلبر کو اپنے چھوڑ کے ملنا کسی سے کیا
گر ہے فقیر تُو تو نہ رکھ یاں کسی سے میل
یاں تو نبڑی نہ بیل پڑا اپنے سر پہ کھیل

دنیا نہ کہہ اسے یہ طلسمات ہے میاں یہ جانور، یہ باغ، یہ گلزار، یہ مکاں
شکلیں جو دیکھتا ہے یہ جادو کی ہیں عیاں سب کچھ ترے تئیں ہیں یہ دھوکے کی ٹٹیاں

گر ہے فقیر تُو تو نہ رکھ یاں کسی سے میل
یاں تو نبڑی نہ بیل پڑا اپنے سر پہ کھیل

ایک نظم اور ہے 'ترک و تجرید' جس میں دنیا اور اہل دنیا سے انسانی رشتوں کی حقیقت کو کمزور بتایا گیا ہے۔ کبیر نے بھی 'جات، برن اور کُل' کے کھونے کی بات کہی ہے۔ نظیر کو دیکھیے:

یہ بات کل کی ہے جو ہمارا کوئی تھا اپنا کوئی بیگانہ
کہیں تھے ناتی کہیں تھے پوتے کہیں تھے دادا کہیں تھے نانا
کسی پہ پھٹکا کسی پہ کوٹا کسی پہ پیسا کسی پہ چھانا
اٹھا جو دل سے بھرم کا تھانا تو پھر جبھی سے ہم نے یہ جانا
نہ باپ بیٹے نہ دوست دشمن نہ عاشق اور صنم کسی کے
عجب طرح کی ہوئی فراغت نہ کوئی ہمارا نہ ہم کسی کے

یہاں نظیر نے 'عجیب فراغت' کا استعمال اصل میں توکل علی اللہ اور دنیا اور اہلِ دنیا سے الگ ہو کر ذات مطلق سے قریب ہونے کے لیے کیا ہے۔

کبیر کے یہاں دنیاوی حرص و ہوس کی بہت زیادہ مذمت کی گئی ہے۔ موہ مایا میں پڑ کر لوگ خدا سے دور ہو جاتے ہیں۔ کبیر نے اس دنیاوی محبت اور یہاں کی کشش کو طرح طرح سے پیش کیا ہے۔ اس کی نظر میں ذات مطلق اور موت کی اہمیت فزوں تر ہے۔ چند منتخب دوہے ملاحظہ کیجیے:

مایا تو ٹھگنی بھئی ٹھگت پھرے سب دیس جا ٹھگ یا ٹھگنی ٹھگی تا ٹھگ کو آدیس
(دنیا کی دولت دھوکا دینے والی عورت ہے، سب کو ٹھگتی ہے جس نے اس عورت کو ٹھگ لیا اس کا سکہ چل پڑا۔)

کبیر دنیا کو تج دینے کے ساتھ کھانے پینے کی اشیا کے لیے دل میں پیدا ہونے والے لالچ کو بھی ذات واحد تک پہنچنے میں رکاوٹ مانتا ہے۔ یہاں تک کہ چپڑی اور مرغن غذا کو بھی بندگی کے لیے مضر سمجھتا ہے۔

آدھی اور روکھی بھلی ساری میں سنتاپ جو چاہے گا چوپڑی بہت کرے گا پاپ

(آدھی اور روکھی روٹی اچھی ہے، پوری میں مصیبت ہے۔ اگر تو نے چپڑی روٹی کی خواہش کی تو یہ بڑا پاپ ہوگا)

کھٹا میٹھا دیکھ کے رسنا میلے نیر		جب تک من پا کو نہیں کانچو نپٹ کبیر

(کھٹا میٹھا کھانا دیکھ کر زبان لار ٹپکا رہی ہے جب تک تیرا دل پختہ نہیں ہوتا اے کبیر کچا ہی رہے گا)

خوش کھانا ہے کھچڑی موہنہ پر اِنک نون		مانس پرایا کھائے کے گرا کٹاوے کون

(میرے لیے نمک والی تھوڑی سی کھچڑی اچھی ہے، دوسرے کا گوشت کھا کر اپنا گلا کون کٹائے)

یہاں کبیر صبر اور توکل کی بات کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صبر و توکل دل کی تربیت سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے کبیر دل پر محنت کرنے کی بات بھی کرتا ہے:

من متنگ گیر ہنے منسا بھئی شچان		جنتر منتر مانے نہیں لاگی اُڑ اُڑ کھان

(من کا ہاتھی سب کو ہلاک کر دیتا ہے اور خواہشیں باز بن کر شکار کرتی ہیں۔ یہ شکاری جنتر منتر سے نہیں مانتا اور اُڑ اُڑ کر سر پر آتا ہے)۔

پہلے یہ من کاگ تھا کرتا جیون گھات		اب تو من ہنسا بھیا موتی چن چن کھات

(دل کو کوا نہ بنا جو جیون کی گھات میں رہتا ہے بلکہ اسے ہنس بنا جو موتی چن کر کھاتا ہے)

تن بوہت من کاگ ہے لکھ جوجن اڑ جائے		کبھی دریا اگم ہے کبھوں گگن سمائے

(جسم جہاز ہے اور دل کوا جو لاکھ یوجن یعنی لامحدود فاصلوں تک اڑتا ہے۔ لیکن سمندر تو بغیر کنارے کا ہے اور کوا آسمان میں بھی نہیں سما سکتا اُسے تو جہاز پر ہی لوٹنا ہے)

کبیرا منہہ گیند ہے آنکس دے دے راکھ		وِس کی بیل پریہری امرت کا پھل چاکھ

(اے کبیر تیرا دل ہاتھی ہے، اُسے انکس مار مار کے رکھ، زہر کی بیل چھوڑ کے امرت کا پھل چکھ)

دنیا کی عزت و جاہ، دنیا کی طلب، عیش و عشرت یا دولت کا موہ چھوڑ، دنیا ہی خدا سے اصل عشق یا قرب کی دلیل ہے۔ دل اگر دنیاوی خواہشات سے مغلوب ہو تو ایسے میں نہ سچی بھکتی ہو سکتی ہے اور نہ خدا کی سچی بندگی۔ نظیر بھی کہتا ہے:

پہنچے ہے وہی منزل مقصود کو، جو شخص		چلتا ہے فدا ہو کے تری راہ میں یارب

زر کی جو محبت تجھے پڑ جائے گی بابا		دولت جو تیرے یاں ہے نہ کام آئے گی بابا

پھر کیا تجھے اللہ سے ملوائے گی بابا

نظیر نے دنیا کی بے ثباتی کا ذکر بہت کیا ہے۔ وہ چاہتا ہے اور جانتا ہے کہ یہ دنیا ختم ہو جانے والی ہے۔ اس کی نظم 'بنجارہ نامہ' پڑھنے سے مطلع اور بھی صاف ہو جاتا ہے: 'سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ' اور اسی لیے وہ ایک ایسا فقیرانہ اور قلندرانہ کردار خلق کرتا ہے، جو دنیا کو ناپائیدار سمجھتا ہے اور وہ ہر حال میں خوش رہتا ہے۔ نظیر کی ایک نظم 'خوش حالی نامہ' ہے جس کا عنوان 'تسلیم و رضا' بھی ملتا ہے، اس میں نظیر نے صبر و توکل کو موضوع بنایا ہے۔ دو بند ملاحظہ کیجیے:

گر کھاٹ بچھانے کو ملی کھاٹ میں سوئے ۔۔۔ دوکاں میں سلایا تو وہ جا ہاٹ میں سوئے
رستے میں کہا سو، تو وہ جا باٹ میں سوئے ۔۔۔ گر ٹاٹ بچھانے کو دیا، ٹاٹ میں سوئے

اور کھال بچھا دی تو اسی کھال میں خوش ہیں
پورے ہیں وہی مرد جو ہر حال میں خوش ہیں

کچھ ان کو طلب گھر کی نہ باہر سے انھیں کام ۔۔۔ تکیے کی نہ خواہش ہے نہ بستر سے انھیں کام
استھل کی ہوس دل میں نہ مندر سے انھیں کام ۔۔۔ مفلس سے نہ مطلب نہ تونگر سے انھیں کام

میدان میں، بازار میں، چوپال میں، خوش ہیں
پورے ہیں وہی مرد جو ہر حال میں خوش ہیں

نظیر دنیا کو فانی سمجھتا ہے اسی لیے دھن دولت جمع کرنے کو بھی وہ بے معنی گردانتا ہے۔ وہ سخاوت اور آزادہ روی کی ترغیب دیتا ہے۔ ایک بند دیکھیے:

یاں کا یہی مزا ہے کھانا و یا کھلانا ۔۔۔ بھوکے کو ڈال روٹی ننگے کو کچھ اڑھانا
سب اس گھڑی اڑا لے جو تجھ کو ہو اڑانا ۔۔۔ غافل پھر اس گلی میں تجھ کو نہیں ہے آنا

دل کی خوشی کی خاطر چکھ ڈال مال دھن کو
گر مرد ہے تو عاشق کوڑی نہ رکھ کفن کو

دنیا اور اہل دنیا کی مذمت میں نظیر نے کئی نظمیں کہی ہیں۔ لب لباب یہی ہے کہ یہ دنیا دل لگانے کی جگہ نہیں ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ملتا ہے کہ آپ جس طرح دوسروں کے ساتھ سلوک کریں گے دوسرے بھی اسی طرح آپ کے ساتھ پیش آئیں گے:

جو اور کو پھل دیوے گا وہ بھی سدا پھل پاوے گا
گیہوں سے گیہوں جو سے جو چانول سے چانول پاوے گا

جو آج دیوے گا یہاں ویسا ہی وہ کل پاوے گا
کل دیوے گا کل پاوے گا کلپاوے گا کل پاوے گا
کلجگ نہیں کرجگ ہے یہ، یاں دن کو دے اور رات لے
کیا خوب سودا نقد ہے، اس ہاتھ سے اُس ہات لے

کبیر نے بھی اپنے نغموں میں دنیا اور اس سے محبت کرنے والوں کی مذمت کی ہے۔ کبیر کہتا ہے کہ دنیا سے محبت کرنے والا اچھی بھگتی نہیں کرسکتا۔ اس لیے وہ انسان کے ذریعہ بنائے گئے مذہبی اصولوں اور بندشوں پر طنز بھی کرتا ہے۔ اس کے نزدیک دنیا سے گہرے تعلق سے بھگتی مجروح ہوتی ہے:

جب لگ ناتا جگت کا تب لگ بھگتی نہ ہوئے ناتا تورے ہر بھجے بھگت کہاوے سوئے

(جب تک دنیا سے تعلق ہے، بھگتی نہیں ہوسکتی۔ دنیا سے رشتہ توڑ کر جو بھگتی کرے وہی بھگت ہے)

ایک دوسرے نغمے میں یوں کہتا ہے:

جل جیوں پیارا ماچھری لوبھی پیارا دام ماتا پیارا بالکا بھگت پیارا نام

(جس طرح مچھلی کو پانی پیارا ہے لالچی آدمی کو دولت پیاری ہے۔ جس طرح ماں کو اس کا بیٹا پیارا ہوتا ہے ایسے ہی بھگت کو نام یعنی ایشور کا نام پیارا ہوتا ہے)

دنیا اور یہاں کی بھوک پر 'کبیر' ایک کڑا چوٹ کرتا ہے۔ اُسے وہ کتیا تصور کرتا ہے۔

کبیر چُھدھا ہے کوکری کرت بھجن میں بھنگ باکو ٹکرا ڈار کے سمرن کرو نسنک

(اے کبیر بھوک کتیا کی طرح ہے جو خدا کی یاد میں خلل انداز ہوتی ہے۔ اُسے ایک ٹکڑا دے کر خدا کا ذکر اطمینانی سے کرو)۔

خدا کی ذات یعنی ذات مطلق کی تلاش میں اِدھر اُدھر بھٹکنے کو کبیر فضول سمجھتا ہے۔ وہ اپنے من میں ڈوبنے کی بات کرتا ہے۔ ٹھیک اُسی طرح جس طرح علامہ اقبال نے کہا تھا 'اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی' یا پھر 'خودی' کا پورا فلسفہ یا پھر یہ حدیث قدسی کہ مَنْ عَرَفَ نَفْسَهٗ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهٗ یعنی جس نے اپنے نفس کو پہچان لیا اس نے اپنے رب کو پہچان لیا۔ کبیر یوں کہتا ہے:

جا کارن جگ ڈھونڈیا سوتو گھٹ ہی مانہہ پردہ دیا بھرم کا تا تیں سوجھے نانہہ

(جس مالک کی دنیا میں جستجو کی وہ تو تجھ میں ہے اس نے بھرم یعنی بے یقینی کا پردہ ڈال دیا تاکہ تجھے دکھائی نہ دے)۔

تیرا سائیں تجھ میں جیوں پہُپن میں باس　　کستوری کا مرگ جیوں پھر پھر ڈھونڈے گھاس

(تیرا مالک تجھ میں اس طرح سمایا ہے جیسے پھولوں میں خوشبو، تو کستوری کے ہرن کی طرح اِدھر اُدھر گھاس میں خوشبو تلاش کرتا پھرتا ہے)

بھولا بھولا کیا پھرے سر پر بندھ گئی بیل　　تیرا سائیں تجھ میں جیوں تِل مانہیں تیل

(تو اِدھر اُدھر مارا مارا کیوں پھرتا ہے ترے سر پر دنیا سوار ہے، تیرا مالک ترے اندر ہی ہے جیسے تِل میں تیل)

نظیر اکبر آبادی نے بھی خدائے واحد کی ذات کو ہر رنگ میں اور ڈھنگ میں پہچاننے کی بات کی ہے۔ یہ صوفیوں کا پکا اور قدیم تصور ہے کہ خدا ہر شے میں موجود ہے۔ غالب نے بھی اسی بات اور تصور کو اپنی طرح پیش کیا تھا:

ہے رنگ گل و لالہ و نسریں جدا جدا　　ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

یعنی دنیا میں جتنے راستے اور ادیان ہیں سب کا منتہا و مقصد اُسی ذات مطلق (بہار) کا اثبات ہے۔ نظیر اس تصور کو اپنی طرح ایک نظم کے بند میں یوں پیش کرتا ہے:

ہے کوئی کوئی دوست کوئی جان کا دشمن　　بیٹھا ہے پہاڑوں میں کوئی پھرتا ہے بن بن
مالا کوئی جپتا ہے کوئی شوق میں سُمرن　　چھوڑے ہے کوئی مال سمیٹے ہے کوئی دھن
نکلے ہے جواہر کے کوئی پہن کے ابرن　　لوٹے ہے کوئی خاک میں رو رو کے ملاتن
جوگی کوئی بھوگی کوئی سوگی کوئی سوگن　　جب غور سے دیکھا تو اُسی کے ہیں سبھی فن

ہر آن میں ہر بات میں ہر ڈھنگ میں پہچان
عاشق ہے تو دلبر کو ہر اک رنگ میں پہچان

(نظم: تلقین توحید، کلیات نظیر: مولانا عبدالباری آسی، 1951، ص 619)

اس پہلو سے مزید مثالیں بھی پیش کی جاسکتی ہیں لیکن آیئے ذرا دیکھیں کہ کبیر اور نظیر نے 'موت' اور اس کی حقیقت کو کس طرح دیکھنے اور پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ کبیر کے یہاں موت ایک عجیب لذت بخش شے کی طرح ہے۔ اس کے یہاں موت خوف کے بجائے خوشی اور مسرت کا جواز فراہم کرتی ہے۔

دو تین نغموں کے یہ حصے دیکھیے:

جا مرنے سے جگ ڈرے میرے من آنند　　کب مرہوں کب پائہوں پورن پرمانند

(جس موت سے سب خوف زدہ ہیں اس سے میرے من کو خوشی ملے گی۔ میں کب مروں گا کہ مکمل آنند حاصل ہو)۔

میں مرجیو سمند کا ڈبکی ماری ایک　　موٹھی لایا گیان کی جا میں وستو انیک

(میں سمندر کا مرجیوا (غوطہ خور) ہوں میں نے ایک غوطہ لگایا اور معرفت مٹھی بھر کر لایا جس میں طرح طرح کی اشیا ہیں)

آس پاس جودھا کھڑے سبھی بجاویں گال　　مانجھ محل سے لے چلا ایسا کال کرال

(دنیا سے جانے والے کے آس پاس ڈینگیں ہانکنے والے جنگجو کھڑے رہے، موت اُسے محل کے بیچ سے اٹھا لے گئی، کہ وہ ایسی زبردست ہے)

آیئے اب ذرا نظیر کی نظم سے کچھ مثالیں دیکھتے ہیں کہ وہ موت اور اس کی حقیقت کو کس طرح دیکھتا ہے۔ اس نے فنا اور بعد از فنا کے حوالے سے کئی نظمیں کہی ہیں، اس کا فلسفہ ہے کہ 'جو خاک سے بنا ہے وہ آخر کو خاک ہے'۔ موت جب آتی ہے تو بادشاہ، وزیر اور فقیر سب اس کے ساتھ ہو لیتے ہیں کبیر ہی کی طرح نظیر بھی کہتا ہے:

وہ شخص تھے جو سات ولایت کے بادشاہ　　حشمت میں جن کی عرش سے اونچی تھی بارگاہ
مرتے ہی ان کے تن ہوئے گلیوں کی خاک راہ　　اب ان کے حال کی بھی یہی بات ہے گواہ
جو خاک سے بنا ہے وہ آخر کو خاک ہے

(نظم: فنا، کلیاتِ نظیر، مرتب: آسی، ص532)

کیا ہندو اور مسلماں، کیا رند و گبر و کافر　　نقاش کیا مصور، کیا خوش نویس شاعر
جتنے نظیر یاں ہیں اک دم کے ہیں مسافر　　رہنا نہیں کسی کو چلنا ہے سب کو آخر
دو چار دن کی خاطر یاں گھر ہوا تو پھر کیا

(نظم: کُلُّ مَنْ عَلَیْھَا فَان، کلیات نظیر از آسی، ص516)

کبیر نے موت کو جس طرح خوشی کا باعث قرار دیا ہے، نظیر اس طرح کا خالص صوفیانہ تصور نہیں پیش کرتا بلکہ یہ بتانا چاہتا ہے کہ 'موت' کس کس طرح کس کس کو آتی ہے اور اگر موت سے کسی کو وحشت یا خوف آتا ہے تو اس لیے کہ وہ دنیا سے دل لگا چکا ہوتا ہے۔ جبکہ دنیا کی ناپائیداری اور اس کے بے وقعت ہونے کی بات کبیر اور نظیر دونوں کرتے ہیں۔ نظیر کہتا ہے:

گھر ہو بہشت جس کا اور بھر رہی ہو دولت   اسباب عشرتوں کے محبوب خوبصورت
پھر مرتے وقت ان کو کیوں کر نہ ہووے حسرت   کیا سخت بے بسی ہے کیا سخت ہے مصیبت

ڈرتی ہے روح یارو اور جی بھی کانپتا ہے
مرنے کا نام مت لو، مرنا بُری بلا ہے

(نظم: موت کا دھڑکا، ایضاً، ص508)

کئی ایک نظموں میں نظیر نے زندگی اور موت کی حقیقت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ کبیر نے زندگی اور موت کے فلسفے کو نہایت ہی خوبصورتی سے ایجاز اور اختصار سے پیش کر دیا ہے جبکہ نظیر کے یہاں ایجاز کے بجائے صراحت اور وضاحت کا رنگ غالب ہے۔ نظم میں بیانیہ انداز ہے۔ زندگی کا وہ فلسفہ جسے کبیر نے صرف دو مصرعوں میں بیان کر دیا ہے، نظیر نے اسی کے لیے ایک یا اس سے بھی زائد بند کہے ہیں۔ نظیر نے روپے پیسے اور آٹے دال کی فلاسفی پیش کی ہے، آدمی، مفلسی، تندرستی، چپاتی، خوش آمد وغیرہ کا فلسفہ بھی صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

انسان کے اندر بے جا تکبر کیا ہوتا ہے اور اس کے نقصانات کیا ہوتے ہیں، کبیر اور نظیر دونوں نے اس پر توجہ کی ہے۔ نظیر نے شیخ سعدی کی مشہور نظم 'مسدس کریما' پر طویل تضمین کی ہے۔ مناجات، نعت سے لے کر علم و فضل، ظلم و عدل، حرص و قناعت، طاعت و عبادت، صبر و شکر، دروغ و راستی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اسی میں ایک حصہ 'در مذمت تکبر' بھی ہے۔ مسدس پر مشتمل چھ بندوں میں سے دو بند ملاحظہ کیجیے:

تکبر سے ہوتا ہے جو آشنا   وہ بیگانۂ عقل ہے دائما
تکبر سے کر خوف اے پارسا   تکبر کی زشتی کہوں تا کجا

تکبر عزازیل را خوار کرد
بہ زندانِ لعنت گرفتار کرد

بہت کھینچتا ہے جو اپنے تئیں   وہ گرتا ہے آخر بہ روئے زمیں
جو ناداں ہیں واقف وہ اس سے نہیں   و لیکن یقیں جان اے ہم نشیں

تکبر بود عادتِ جاہلاں
تکبر نیاید ز صاحب دلاں

(نظم: مسدس کریما، حصہ: در مذمت تکبر، کلیات نظیر، آسی، ص745)

کبیر کے لیے اہنکار کی تعریف اس طرح ملتی ہے کہ انسان کے اندر عزت کی چاہ بھی اہنکار کے زُمرے میں آتی ہے۔ دنیا سے محبت یا پھر دنیا کی عزت اور جاہ وحشمت کی خواہش بھی اہنکار اور تکبّر ہے۔ کبیر کی فکر میں ایک طرح کا فلسفیانہ ارتکاز (Philosophical Centricism) ملتا ہے۔ نظیر تکبّر اور اہنکار کے خوارج پر نظر رکھتا ہے، جبکہ کبیر کی فکر میں ایک طرح کی نہایت ہی گہری رمز اُبھرتی ہے جو انسان کو بہت ہی سنجیدگی کے ساتھ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ یہاں ان کے تین دُوہے پیش کیے جاتے ہیں:

مایا تجی تو کیا بھیا مان تجانہہ جائے   مان بڑے مُنی ور گلے مان سبھن کو کھائے

(دولت تج دیا تو کیا ہوا عزت کی چاہ نہیں جاتی۔ عزت حاصل کرنے میں بڑے بڑے فقیر اور مُنی ختم ہو گئے، اس عزت نے سب کو کھالیا۔)

مان بڑائی جگت میں کوُکر کی پہچان   میت کیے مُکھ چاٹہی بیر کیے تن ہان

(دنیاوی عزت کتّے کی طرح ہے۔ دوست بننے پر مُنہ چاٹتا ہے اور دشمنی ہونے پر نقصان پہنچاتا ہے)۔

جہہ آپا، تہہ آپدا جہہ سنسے تہہ سوگ   کہہ کبیر کیسے مٹیں چاروں دیر گھ روگ

(جہاں اہنکار (آپا) ہے وہاں مصیبت ہے، جہاں شک ہے وہاں غم ہے۔ کبیر کہتا ہے کہ یہ چاروں مرض گمبھیر (دیرگھ) ہیں، کیسے مٹیں گے؟)

کبیر اور نظیر نے انسانی زندگی کی کھردری اور سچی حقیقتوں کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔ دونوں نے اس کائنات اور سماج کو ایک صوفی سنت اور قلندر کی نگاہ سے دیکھا ہے۔ دونوں نے انسان دوستی، انسانی محبت اور مساوات کے نغمے گائے ہیں۔ دونوں نے گھر میں بیٹھ کر سنی سنائی باتوں یا محض تخیل کی اڑان کی روشنی میں شاعری نہیں کی، بلکہ دونوں نے ذاتی تجربے اور مشاہدے کی بنیاد پر زندگی اور موت کی حقیقتوں یا اس سماج اور کائنات (Universe) کی تفہیم و تعبیر کی کوشش کی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ کبیر اور نظیر دونوں میں انسانی سائیکی سے ہم آہنگ ہو جانے کی بے پناہ صلاحیتیں موجود ہیں۔ لہٰذا دونوں کی زندگی میں زمانی بُعد (Time Difference) کے باوجود دونوں کے ایک طرح کے تقابلی مطالعے کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔

○

شعرِ سودا کی داخلیت: ایک سوال

ہمارے شعر و ادب کی دنیا میں یہ سہل پسندی عام ہے کہ کسی کا کوئی جملہ یا فقرہ اگر چل نکلا تو بس بعد کی نسلیں بھی اُسی کو ڈھوتی پھرتی ہیں۔ یہ زحمت نہیں کرتی کہ ذرا خود بھی متن میں جھانک لیا جائے۔ سودا کے حوالے سے بھی کچھ ایسا ہی ہوا۔ ان کی غزلوں کو یہ کہہ کر تقریباً ایک طرف کردیا گیا کہ ان میں داخلی کیفیات کے بجائے خارجی عناصر حاوی ہیں۔ انھیں قصیدے میں عظمت کی سند عطا کردی گئی۔ حالاں کہ اگر ایک لمحے کو توقف کرلیں تو یہ بات سمجھ میں آسکتی ہے کہ قصیدہ نگاری کی صنف ہی خارجی عناصر اور قصد اور تصنع سے تشکیل پاتی ہے۔ سوال قائم ہوسکتا ہے کہ پھر یہ صنف کسی شاعر کے لیے باعث عظمت کس طور ہوسکتی ہے؟ میں اس کا تجزیہ کرکے بلاوجہ اپنا اور آپ کا وقت ضائع کرنا نہیں چاہتا۔

یہاں یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ یہ داخلی کیف و رنگ سودا کی غزلوں میں ہے یا نہیں۔ آیئے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

موتی تو صدف میں سے نکلے ہیں سمندر کے — بحرین سے عاشق کے مرجان نکلتے ہیں

دیکھیں تو کس کے چشم سے گرتے ہیں لختِ دل — تو اس طرح سے رو سکے اے ابر تر کہ ہم

زخم کا دل کے تر و تازہ ہے انگور سدا — جاری رہتا ہے مری چشم کا ناسور سدا

شکوہ تُو کیوں کرے ہے مرے اشکِ سرخ کا — تیری کب آستیں مرے لوہو سے بھر گئی

پہلے شعر میں عاشق کی آنکھوں کو بحرین کہا ہے اور اس سے نکلنے والے آنسو کے قطرے کو مرجان سے تشبیہ دی ہے جو موتی پر سبقت رکھتا ہے۔ پھر یہ کہ وہاں ایک سمندر ہے جب کہ عاشق کے پاس بحرین یعنی دو سمندر ہیں۔ اس خارجی بیان میں جو داخلی سوز اور کیفیت ہے وہ محسوس کرنے کی چیز ہے۔ دوسرے شعر میں اسی طرح ابر تر اور اپنی آنکھوں کا مسابقہ پیش کیا ہے اور ایک طرح کا چیلنج ہے کہ اے بادل تو بھی رو اور میں بھی روتا ہوں، دیکھیں تو سہی کہ کس

کی آنکھ سے دل کے ٹکڑے نکلتے ہیں۔ یہ خالصتاً داخلی دنیا کے کرب کا اظہار ہے۔ اسی طرح تیسرے شعر میں میرے دل کا زخم نہیں کہا بلکہ زخم کا انگور کہا یعنی دل میں جو پھپھولے ہیں وہ انگور کے مشابہ ہیں اوران کی تر و تازگی کے لیے اشک رواں کی ضرورت ہوتی ہے۔ چشم کا ناسور اسی مناسبت سے کہا گیا کیوں کہ ناسور ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ چوتھے شعر میں محبوب پر طنز ہے کہ تو میرے خون آلودہ آنسوؤں پر شکوہ سنج کیوں ہے، بھلا اس سے تیری آستین کب بھیگی ہے؟ یہ آرزو بھی اس میں پوشیدہ ہے کہ کاش محبوب اس کی آہ و فغاں کا مداوا کرتا یا کم از کم آنسو ہی پونچھتا۔ اس طرزِ اظہار میں حسن تعلیل بھی ہے۔ شکایت کے اس لہجے میں کہیں سے بھی خارجیت نہیں بلکہ داخلیت کے عناصر ہیں۔ اس نوع کے اشعار صرف میر ہی کے یہاں نہیں بلکہ سودا کے یہاں بھی حزنیہ اور اشکیہ اشعار ملتے ہیں:

لختِ جگر آنکھوں سے ہر آن نکلتے ہیں　　یہ دل سے محبت کے ارمان نکلتے ہیں
تھیں مری آنکھیں الٰہی یا کہ طوفانِ تنور　　ساتھ اپنے یہ جو ایک عالم کو لے کر ڈوبیاں
دانۂ اشک سوا کچھ نہیں اس سے حاصل　　عشق کا کھیت بہت ہم نے بوا جوتا ہے
کام ہے چشم کا نظارہ، نہ بہنا شب و روز　　آنکھ خالق نے رقیبوں کو دی، ناسور ہمیں
لختِ دل کس دن نہیں گرتے مرے دامن کے بیچ　　تر نہیں ہوتی لہو میں کون سی شب آستیں

ان اشعار کی توضیح و تشریح کرنے کی ضرورت نہیں۔ مجھے یہ اشعار اچھے لگتے ہیں اور ان میں یاس اور حرماں نصیبی کا بیان ہے لیکن عاشق کے کردار میں ایک طرح کی شانِ بے نیازی بھی نظر آتی ہے۔ اضمحلال کے عالم میں اس طرزِ اظہار کو برقرار رکھنا آسان نہیں ہوتا۔ سودا کو اس طرزِ اظہار پر قدرت حاصل ہے۔ اُن کے اس طرزِ اظہار اور قدرتِ کلام کی تعریف امداد امام اثر نے بھی کی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> ''سبحان اللہ کیا حسن کلام ہے۔ سوز و گداز، خستگی، درد، شوخی، نازک خیالی، بلند پروازی اور رنگینی کے ساتھ زورِ طبیعت کا ایسا خوبصورت اظہار ہے کہ فی الواقع سودا کی غزل سرائی کی تعریف کما حقہٗ نہیں کی جاسکتی..... اگر تھوڑی خستگی اور بھی سودا کے کلام میں ہوتی تو ان کا کلام میر اور درد کے برابر ہوجاتا.....''
>
> (کاشف الحقائق، 1982، ص: 413)

''خارجی پہلو کو تو مرزا صاحب ایسا برتتے ہیں کہ زبان اردو میں سوا میر انیس

کے کوئی ان کا جواب نہیں۔ مگر داخلی پہلو پر ان کو ویسی قدرت حاصل نہ تھی جس کے سبب وہ میر تقی صاحب میر سے غزل سرائی میں پیچھے نظر آتے ہیں۔''
(کاشف الحقائق، 1982، ص:410)

امداد امام آثر نے جن اوصاف یعنی سوز و گداز، خستگی، درد، شوخی، نازک خیالی، بلند پروازی اور زور طبیعت کا ذکر کیا ہے، کیا یہ سب داخلیت کے ذیل میں نہیں آتے؟ میری ناقص رائے میں یہی سوز و گداز، خستگی، درد، نازک خیالی وغیرہ وہ شعری و فنی صفات ہیں جو میر کو میر بناتی ہیں۔ یہ صفات داخلیت کے ذیل میں آتی ہیں۔ اثر نے یہ جو لکھا ہے کہ اگر تھوڑی خستگی اور بھی سودا کے کلام میں ہوتی تو ان کا کلام میر اور درد کے برابر ہو جاتا، ایک بے جا مطالبہ ہے۔ بھئی جتنی خستگی سودا کے پاس تھی وہ شعروں میں آ گئی، مزید خستگی اگر کسی کو چاہیے تو میر سے مستعار لے کر کام چلا لے سودا کے پاس تو سر دست یہی متاعِ خستگی ہے۔

آثر یا کوئی اور اگر سودا کی غزلوں میں خستگی کے فقدان کا ذکر کرتا ہے تو میں اُس کے سامنے چند شعر اور پیش کرنا چاہتا ہوں جو سودا کی خستگی کے ساتھ ساتھ خستہ حالی اور بے بسی کو ظاہر کرتے ہیں:

نَے بلبلِ چمن نہ گلِ نودمیدہ ہوں
میں موسم بہار میں شاخ بریدہ ہوں

خرمنِ برق زدہ کا ہوں وہ دانہ کہ مجھے
نہ کوئی مرغ چگے، نَے کوئی بووے مجھ کو

کیا گلہ صیاد سے ہم کو یونہی گذری ہے عمر
اب اسیر دام ہیں تب تھے گرفتار چمن

ہوتی نہیں ہے صبح نہ آتی ہے مجھ کو نیند
جس کو پکارتا ہوں سو کہتا ہے مر کہیں

خاموش اپنے کُلبہ اُحزاں میں روز و شب
تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا

بیٹھا نہ کوئی چھانوں نہ پایا کسی نے پھل
بے برگ و بر نہیں کوئی ایسا شجر کہ ہم

میں نہیں سمجھتا کہ ان شعروں میں کسی بھی صاحب ذوق قاری یا سامع کو خستگی یا سوز و گداز کی کمی کا احساس ہوگا۔ دراصل یہ جو اوصاف گنوائے جاتے ہیں، وہ کوئی ٹھوس نہیں ہوتے اور یہ سب ایک دوسرے سے کہیں نہ کہیں منسلک ہوتے ہیں۔ خستگی کے ڈانڈے بھی بے بسی، مایوسی، یاس اور ناامیدی وغیرہ سے ملتے ہیں اور اس نوع کے اشعار سودا کی غزلوں میں بھرے پڑے ہیں۔ اچھا، پھر یہ کہ شعر جو خستگی سے بھی خالی ہو یعنی یہ کہ داخلیت کے عنصر سے معرا ہو، وہ بھی ہمیں اپنی طرف پوری آب و تاب سے متوجہ کر سکتا ہے جیسے کہ یہ شعر:

گل پھینکے ہیں اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی   اے خانہ برانداز چمن کچھ تو ادھر بھی

کیا یہ شعر اپنی تمام تر خارجیت زدگی کے باوجود ہمیں اپنی طرف متوجہ نہیں کر لیتا؟ یا پھر یہ شعر:

ٹک جا کے اپنی ابرو و مژگاں دکھا اُسے   مسجد میں اپنی صف میں کرے ہے امام :

یہاں تو خارجی عوامل میں مناسبتوں اور تشبیہات کی مدد سے سودا نے سحر طرازی کی ہے۔ ابرو گویا محرابِ مسجد ہے اور مژگاں مترادف ہیں مسجد کی صفوں کے۔ دونوں میں جو مماثلتیں ہیں، وہ خوب ہیں۔ لیکن اس میں داخلیت کدھر ہے؟ البتہ اس کے باوجود شعر پُراثر اور طنز آمیز ہے۔

یہ جو داخلیت اور خارجیت کی بحث ہے، اس میں خلط مبحث بھی ہے۔ امداد امام نے امور ذہنیہ اور امور قلبیہ دونوں کو داخلیت کے زمرے میں رکھا ہے۔ جبکہ عالم فی الخارج کے معاملات خارجیت کے ذیل میں آتے ہیں۔ داخلی امور میں جذبات یعنی غم و غصہ، رنج و ملال، رشک و رقابت، محبت، بغض و عداوت وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔ اسی طرح خارجی عوامل میں بزم اور بزم آرائی، تزک و احتشام، باغ اور چمن، لالہ زار، کوہ و صحرا، دشت و بیابان، جنگل، ہوا، شفق، بارش، ابر، بجلی گویا وہ تمام اشیا، کائنات جنھیں ہم دیکھ سکتے ہیں۔

ان سب مباحث کے بعد سوال یہ ہے کہ اچھی شاعری کیسے وجود میں آتی ہے؟ دراصل کوئی بھی اچھا فنکار بہ یک وقت خارجی اور داخلی امور سے خود کو ہم آہنگ کرتا ہے۔ خارج کی دنیا کا ادراک ضروری ہے البتہ محض ادراک کافی نہیں کیوں کہ تخلیقی ہنرمندی کے بغیر اشیا کا ادراک کسی پُراثر فن پارے کی تخلیق کا باعث نہیں ہوسکتا۔ یہاں یہ اقتباس دیکھیے:

> "In fact, any writer of any merit is simultaneously subjective and objective.
>
> *(A Dictionary of literary terms: J.A. Cuddon)*

جناب امداد امام اثر نے بھی کہیں کہیں Confusion پیدا کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''جس کو راقم داخلی موسوم کرتا ہے تمام تر ایسے مضامین سے متعلق ہوتی ہے جس کو سراسر امور ذہنیہ سے سروکار رہتا ہے۔ یہ شاعری انسان کے قوائع داخلیہ اور وارادت قلبیہ کی مصوری ہے۔'' (کاشف الحقائق: جلد اوّل، ص 73)

داخلی شاعری اگر امور ذہنیہ سے سروکار رکھتی ہے تو پھر امور قلبیہ سے سروکار رکھنے والی

شاعری کیا ہوگی؟ آگے چل کر پھر قلبیہ کا ذکر کیا ہے۔ لیکن یہاں داخلی نوع کی شاعری میں امور ذہنیہ اور قلبیہ دونوں کا اندراج ہوگیا ہے جو کہ میرے نزدیک بہرحال غلط ہے۔ یوں بھی ہم کسی شعر کو پڑھ کر یا سن کر اس کی اثرانگیزی کی داد دیتے ہیں تو یہ بھی کہتے ہیں کہ یہ دل کی شاعری ہے اور اگر اثرانگیزی کا فقدان ہے تو یہ کہتے ہیں کہ یہ دماغ کی یعنی یہ کہ ذہن کی شاعری ہے۔

سودا کی شاعری میں اگر داخلیت کے عناصر کی تلاش کریں تو اس نوع کے اشعار کی کمی نہیں۔ البتہ تھوڑی دیر کے لیے ہمیں میر اور درد کے سحر سے خود کو آزاد کرنا پڑے گا۔ اردو ادب کو بت سازی کے عمل سے ہمیشہ نقصان پہنچا ہے۔ میں یہاں سودا کے صرف دو شعر پیش کرتا ہوں اور آپ اپنے سینے پر ہاتھ رکھ کر بتائیے کہ ان میں داخلیت کے عناصر ہیں کہ نہیں؟

ظالم کر اب انصاف کہ سینے میں کہاں سے ہر دم کے لہو پینے کو تازہ جگر آوے
لخت جگر آنکھوں سے ہر آن نکلتے ہیں یہ دل سے محبت کے ارمان نکلتے ہیں

کیا ان اشعار میں سوز و گداز، خستگی اور غم و یاس کا تخلیقی طرز اظہار نہیں ہے؟ ضرورت تجزیے کی ہے، ضرورت منصفی کی ہے۔

سودا نے جو رواں اسلوب اور عام فہم انداز تکلم اختیار کیا ہے وہ ان کی قادرالکلامی اور ان کے داخلی کرب اور یاس اور محبوب کے جبر کو پوری تخلیقیت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ یہ بات بھی بار بار دہرائی جاتی رہی ہے کہ میر کے یہاں یاس اور حرماں نصیبی کے عناصر ہیں تو سودا کے یہاں نشاطیہ رنگ غالب ہے۔ اس میں کچھ تو سچائی ہے لیکن اب بھی سخت محاسبے کی ضرورت ہے۔ مذکورہ بالا اشعار میں غم و یاس کا جو وفور ہے وہ کسی طرح بھی میر سے کم نہیں۔ شاید میر کو یاسیت کا امام کہہ کر داخلی کیفیات کا بڑا شاعر تسلیم کرنا اور کرانا مقصود تھا۔ یعنی یہ کہ ایسے میں نشاطیہ رنگ کی شاعری بڑی شاعری کے زمرے سے خارج ہوجاتی ہے۔ اوپر بہت سے اشعار پیش کیے جاچکے ہیں، چند اشعار اور دیکھیے جن میں غم و الم اور یاس و ناامیدی میں ایک عاشق یا ایک انسان کے اپنے تنفس کو جاری رکھنے کا عمل نظر آتا ہے:

منہ لگادے کون مجھ کو گر نہ پوچھے تو مجھے عکس بھی دیتا نہیں اب آئینہ بھی رو مجھے
آہ و زاری سے مری شب نہیں سوتا کوئی تجھ سے نالاں ہوں میں اک خلق ہے نالاں مجھ سے
اندوہ و درد و غم نے کیا قصد جب ادھر ہم کو عدم سے قافلہ سالار کر چلے

ہر سحر خونِ جگر کا غنچہ و گل کی طرح　آنکھ ادھر کھولی کہ اک پیالہ اُدھر تیار ہے
بھرا ہے اس قدر اے ابر دل ہمارا بھی　کہ ایک لہر میں روئے زمین دریا ہو
عشق یا پیغمبری وقت اس کو یارو کیا کہوں　دل تو ایوبی ہوا، آنکھیں ہوئیں یعقوبیاں

اب ذرا میر کے یہ اشعار دیکھیے جن میں میرے خیال سے خارجیت کے عناصر حاوی طور پر دیکھے اور محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن ان کی کشش اور اثر انگیزی کسی طور بھی کم نہیں:

نازکی ان کے لب کی کیا کہیے　پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے　اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے
میر کے دین ومذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو　قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

ان شعروں میں تو خارجیت ہی ہے لیکن یہ اشعار ہمارے ذہنوں کو چھوتے ہیں بلکہ یہ اشعار تو اردو شاعری میں ضرب الامثال کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ سوال یہ قائم کیا جاسکتا ہے کہ سوز وگداز، خستگی، یاسیت اور دوسرے داخلی عناصر کے فقدان کے باوجود یہ اشعار ہمارے اجتماعی حافظے کا حصہ کیوں بن چکے ہیں؟ دوسری طرف بے چارے سودا کے ایسے اشعار جن میں زندگی کے کئی اہم زاویے اور نشاطیہ رنگ کے علاوہ دوسرے حیات افروز نشانات بھی ہیں، وہ ہماری نظروں سے اوجھل ہیں یا ہماری توجہ کے محتاج ہیں، ایسا کیوں؟ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

جن نے نہ دیکھی ہو شفقِ صبح کی بہار　آکر ترے شہید کو دیکھے کفن کے بیچ
کیا جانیے یہ کس گل و بلبل کا راز ہے　غنچے کی رک رہی ہے دہن پر جو آئی بات
عارضِ گل پر نہیں شبنم، عرق ہے شرم کا　دیکھ کر میرا جنوں یارو لجاتی ہے بہار
مذکور ترا شب جو کسی بات پہ نکلا　کیا تنگ ہوا عرصۂ آرام جہاں پر
کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا　ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں
یہ تو نہیں کہتا ہوں کہ سچ مچ کرو انصاف　جھوٹی بھی تسلی ہو تو جیتا تو رہوں میں
پیغامبر نے دیر لگائی تو ہے ولے　دھڑکے ہے دل کہ یہ نہ کہے رات ہوگئی
بوئے گل باد صبا کوچے کو کس کے یارب　دوڑے ہیں دونوں بہم باندھ کے دامن دامن

ان اشعار میں ڈکشن کے لحاظ سے سادگی اور طرزِ اظہار کے لحاظ سے رواں اسلوب ہے۔ دراصل میر کی غزلیں ہمارے نصاب کا حصہ بنتی رہی ہیں، اس لیے ان کے بھاری بھرکم اشعار یا پھر غالب کے بھی بہت سے اشعار ہمارے حافظے میں اس لیے محفوظ ہیں کہ ہم انھیں

بار بار پڑھتے رہے ہیں۔ اگر سودا کی غزلیں بھی ہمارے نصاب کا حصہ اسی طرح بنی ہوتیں تو بلاشبہ، ہم اُن کے کلام میں سوز وگداز یا خستگی کے فقدان کا ذکر نہ کرتے یا یوں کہہ لیں کہ ان کا کلام خود ہی ہمارے حافظے کا حصہ بن جاتا۔ میر اور غالب کے یہ اشعار سنیے اور سوچیے کہ کیا ان میں سادگی ہے، رواں اسلوب ہے، سوز وگداز ہے؟ آخر کیا ہے کہ یہ ہمارے ذہنوں میں رچ بس گئے ہیں؟:

کچھ موج ہوا پیچاں اے میرؔ نظر آئی	شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی
تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا	خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا
جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا	کل اُس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا
نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا	کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا
ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج	میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

کیا میر اور غالب کے مذکورہ بالا اشعار قرأت کے متواتر عمل کے بغیر اس قدر مشہور ہو گئے ہیں؟ کیا ان میں سادگی بیان یا فطری روانی یا پھر حددرجہ سوز وگداز ہے کہ ایک ہی قرأت میں ہمارے ذہن کے پردوں سے چپک کر رہ گئے ہیں؟ معاملہ اس قدر سادہ نہیں ہے۔ میں نے میر یا غالب کے وہ پیچیدہ اور واقعی مغلق اشعار یہاں پیش نہیں کیے جو ہمارے حافظے سے دور ہیں یا ہمارے نصاب کا حصہ نہیں بن سکے ہیں۔ جہاں ایک طرف سودا کے قصائد اور ہجویات نے اُن کی غزلوں کو متاثر کیا جس کے سبب غزل کا رنگ کچھ تصنع کی زد میں آیا تو دوسری طرف انھیں قصیدے اور ہجویات کا بادشاہ قرار دیا گیا۔ حالاں کہ قدرے توقف سے دیکھا جائے تو ان کی غزلوں میں فنی پختگی اور داخلی آہنگ کی کمی بھی نہیں۔ جس سوز وگداز، سادگی بیان یا خستگی اور یاسیت کا ذکر میر کے حوالے سے اکثر کیا جاتا ہے، اس کی کرنیں سودا کی غزلوں میں بھی نظر آتی ہیں۔

داخلیت میں جب ہم جذبات اور باطنی کیفیات کے عناصر کا ذکر کرتے ہیں تو سودا یکسر حاشیے پر نہیں چلے جاتے، بلکہ ہم نے پہلے ہی سے اپنی ذہنی ساخت اور اپنے تنقیدی فریم ورک میں ایسے نکات وضع کر لیے ہیں۔ شعری آہنگ کے لیے زبان اور جذبے کا متوازن اور متناسب رنگ میں ہم آمیز ہونا ضروری ہے۔ اصل داخلیت میں صرف انفراد کا بیان نہیں ہوتا بلکہ اس میں آہنگ کی ہم آمیزی بھی لازمی ہے۔ ڈاکٹر اسلم پرویز لکھتے ہیں:

''میر زبان کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھالتے ہیں اور سودا زبان کی ضرورتوں کے مطابق اس کے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔'' (مضمون ماخوذ از مرزا محمد رفیع سودا، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، 2001ء، ص:153)

مفہوم یہ ہوا کہ میر زبان کے استعمال میں اجتہاد کی قوت رکھتے ہیں جب کہ سودا زبان کے سانچے میں خود ہی ڈھل جاتے ہیں۔

ہم یہ مطلب بھی اخذ کر سکتے ہیں کہ میر زبان کے سابقہ اسٹرکچر کو منہدم کرنے پر قادر ہیں جب کہ سودا یہ کام نہیں کرتے۔ پھر تو یہ ہوسکتا ہے کہ خود سودا اپنے جذبات یا افکار کی توڑ پھوڑ کرتے ہوں تاکہ زبان کے موجود اسٹرکچر میں وہ فٹ ہوسکیں۔ دونوں کام تقریباً مشکل ہے اور اس عمل میں آہنگ قائم رکھنا اور بھی مشکل کام ہے۔ لیکن دونوں شاعروں نے داخلی آہنگ کو برقرار رکھنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ میر کے اس آہنگ کی داد تو ملی لیکن سودا غزل کے حوالے سے حاشیے پر ڈال دیے گئے۔ فطری آہنگ فطری الفاظ کے فطری درو بست کے سبب پیدا ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اگر دیکھیں تو سودا کی غزلوں میں فطری آہنگ بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ کومبز نے لکھا ہے:

> "Good rhythem, which means really the most effectual movement, comes from an interplay of the real and meaningful emphasis given by emotion and thought with the rate of movement, the tempo, of the word-sequence." *(Literature & Criticism : H. Coombes)*
>
> (بحوالہ جدید اصول تنقید: پروفیسر ارشاد علی خاں، 2001، کتابی دنیا، دہلی، ص:111)

شاعری میں سب سے اہم یہی لفظوں کا درو بست یعنی Word-Sequence ہے۔ سودا کو نظر میں رکھیں اور یہ دیکھیں کہ انھوں نے اپنی شاعری میں لفظوں کے برتنے پر کس درجہ قدرت دکھائی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر شور انگیز میں میر کی عظمت ثابت کرنے کے لیے میر کی زبان، روزمرہ، استعارہ اور پھر جلد سوم میں کلاسیکی غزل کی شعریات کے حوالے سے تین ابواب کا سہارا لیا ہے۔ اگر ہم ان شعری رسومیات یعنی Poetic conventions کو سامنے رکھ کر سودا کی غزلوں کو پرکھیں تو ہمیں یک گونہ طمانیت ہوگی۔ اس لیے کہ سودا کی قدرت کلام کی داد تو سب نے دی ہے۔

یہیں پر یہ سوال قائم کیا جاسکتا ہے کہ میر کی عظمت کا دار و مدار اگر اُن کی شاعری میں موجود حزن و ملال، سوز و گداز یا پھر غم و یاس یا خستگی پر ہے جو کہ داخلیت کے عناصر ہیں اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بے شک ہیں، تو پھر بطور مقدمہ کے شعریات کے ذیل میں لفظوں کے در و بست اور تشبیہ و استعارے پر ابواب اور صفحات مختص کرنے کی ضرورت کیوں پڑی؟ فاروقی صاحب نے لکھا ہے کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔

(شعر شور انگیز، جلد:1، ص:35)

میں سمجھتا ہوں کہ ایسی مثالیں سودا کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ یہ تو اس پر منحصر کرتا ہے کہ ہم کس زاویہ نظر سے کام لیتے ہیں۔ معنی آفرینی، خیال بندی، مضمون آفرینی وغیرہ اگر ہماری کلاسکی شعریات کے لیے اجزاء لاینفک کا درجہ رکھتے ہیں تو اس ضمن میں سودا کے کچھ اشعار سنیے اور ان میں مذکورہ بالا اوصاف کی تلاش کیجیے:

مصرع آہ مرا سن کے کہا کتنا بے معنی و ناموزوں ہے
انکھیوں کے گرد میرے مژگاں کی ہے یہ صورت جیسے کنار دریا خس بہہ کے آرہا ہے
تری گلی سے گزرتا ہوں اس طرح ظالم کہ جیسے ریت سے پانی کی دھار گزرے ہے
خالِ زیرِ زلف پر جی مت جلا اے مرغِ دل مان میرا بھی کہا یہ دام بے دانہ نہیں

ان شعروں میں سودا نے کیا داخلی کیفیات کی ترجمانی نہیں کی ہے؟ یا پھر یہ کہ کیا ان میں کلاسکی شعریات کے مجوزہ شعری لوازات نہیں ملتے؟ کیا ان میں سودا کا محض نشاطیہ رنگ اور کھلنڈراپن ہے؟ کیا ان میں صرف اکہرے اسلوب کا رنگ ہے۔ فاروقی صاحب نے سودا کے اسلوب کو اکہرے اسلوب سے موسوم کیا ہے، جو کہ درست نہیں۔ یہ محض ایک نجی مفروضہ ہوسکتا ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر شمیم حنفی کی رائے بہت ہی مناسب معلوم ہوتی ہے، لکھتے ہیں:

> ''اُن کے یہاں میر کے جتنا تنوع نہ سہی، پھر بھی وہ بیان کی یک رنگی کے شاعر نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ میر ہی کی طرح، سودا کے آہنگ اور اُسلوب کے بارے میں کوئی مجموعی نتیجہ برآمد کرنے سے پہلے، ان کے کلیات اور زبان و بیان کی تمام جہات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ کوئی بھی بڑا شاعر (اور سودا بیشک ایک بڑے شاعر تھے) اپنے حصے بخرے کیے جانے کا متحمل نہیں ہوسکتا۔''

(ماخوذ: مرزا محمد رفیع سودا، غالب انسٹی ٹیوٹ، 2001، ص:137)

دراصل سودا کو خود اُن کے قصائد نے نقصان پہنچایا اور چوں کہ اسی عہد میں میر اور درد کی غزلیں سنی اور پڑھی جا رہی تھیں، لہٰذا سودا کی غزلیں متاثر ہو گئیں اور اسی عہد میں ان کے مزاج کے کھلنڈرے پن اور زندگی کے کیف و نشاط کو دیکھتے ہوئے اور پھر بعد میں بھی لوگوں نے یہ سمجھ لیا یا تصور کر لیا کہ ان کے یہاں سنجیدگی اور زندگی کا کوئی گہرا شعور نہیں ہو سکتا۔ دوسری طرف میر کی سنجیدگی اور درد کے تصوف نے ان کی شاعری کو لوگوں کے نزدیک لائق توجہ بنا دیا۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ میرا ایک ذاتی اور نفسیاتی تجزیہ ہو۔ حقیقت تو یہ ہے کہ شاعری میں میر کی شاعری پر حزنیہ رنگ غالب ہے، جو زندگی کا محض ایک رنگ ہے جبکہ سودا کے یہاں زندگی کے کئی رنگ ملتے ہیں۔ یعنی جذبات کی مختلف جہتوں کو انھوں نے مختلف پیرائے میں پیش کیا ہے۔ کیف و نشاط کے ساتھ ساتھ حزن و ملال کا رنگ بھی ہے اور حسن و عشق اور واردات قلبی کا بیان بھی۔

اور جہاں تک زور بیان اور قدرت کلام کا سوال ہے تو اس میں کوئی شبہ ہے ہی نہیں کہ سودا قدرت کلام میں اپنے ہم عصروں میں سب سے آگے تھے۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے لکھا ہے:

''سودا کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت زور بیان ہے اور یہی خصوصیت انھیں اپنے ہم عصروں سے الگ کرتی ہے۔''

محمد حسین آزاد نے بھی لکھا ہے:

''اول یہ کہ زبان پر حاکمانہ قدرت رکھتے ہیں۔ کلام کا زور مضمون کی نزاکت سے ایسا دست و گریبان ہے جیسے آگ کے شعلے میں گرمی اور روشنی۔''

(آب حیات: ص 157)

زبان پر اسی حاکمانہ قدرت کا نتیجہ ہے کہ سودا اپنے خیالات کی پیش کش میں کہیں عجز کا شکار نظر نہیں آتے۔ محمد حسن کے بقول:

''سودا کا تخیل بے پایاں اور اس کے مشاہدے اور تجربے کی دنیا وسیع ہے۔ وہ اپنے تخیل کی بے پناہ تابناکی اور الفاظ پر قدرت کی بنا پر ایک شہنشاہ کی طرح سربلند اور کامران گزرتا ہے۔'' (مطالعہ سودا، ص: 55)

الغرض، سودا کی غزلوں کی جو مختلف جہات ہیں اور ان میں جو بوقلمونی حیات اور داخلی و خارجی عوامل کی کارفرمائی ہے، وہ ہمیں یہ باور کرنے پر مجبور کرتی ہے کہ سودا صرف ہجویات اور قصائد ہی کے بڑے شاعر نہیں بلکہ انھوں نے غزل کو بھی اپنے خون جگر سے سینچا ہے۔ انھوں

نے اپنی غزلوں میں جہاں بینی اور انسانی شعور کی عظمت کا جو ثبوت پیش کیا ہے، یا یہ کہ انھوں نے جس طرح اپنے معاشرے اور تہذیبی و تمدنی تنزل اور انتشار کو نشان زد کیا ہے، وہ میر کی داخلیت سے کسی طرح بھی کم نہیں۔ اگر قصائد اور ہجویات کے حوالے سے بات کی جائے تو تہذیبی و تمدنی انتشار و ابتذال کا مرقع جس طرح سودا نے پیش کیا ہے، میر وہاں تک کسی طرح بھی نہیں پہنچ سکتے۔ لیکن چوں کہ بات غزل کے حوالے سے ہو رہی ہے اس لیے، آیئے کچھ ایسے اشعار بھی دیکھتے ہیں جن سے میری بات کی تصدیق ہوتی ہے:

آتے نہیں نظر میں کسو کی جو ہم، تو کیا ‏ عالم تو سب طرح کا ہماری نظر میں ہے

کہوں کیا انقلاب اس وقت میں یارو، زمانے کا ‏ جسے سب عیب سمجھے تھے وہ نظروں میں ہنر ٹھہرا

طلب نہ چرخ سے کر نانِ راحت اے سودا ‏ پھرے ہے آپ وہ کاسہ لیے گدائی کا

زمانے کو بھلا سودا کوئی کس طرح پہچانے ‏ کہ اس ظالم کی کچھ سے کچھ ہے ہر یک آن میں صورت

اس دور میں گئی ہے مروت کی آنکھ پھوٹ ‏ معدوم ہے جہان سے چشمِ حیا پرست

اڑتا پھرے ہے نامہ گلی میں کسی طرف ‏ دھڑ سے جدا پڑا ہے سرِ نامہ بر کہیں

دامانِ شفق آج خون آلود میں دیکھا ‏ چلتی ہے ترے عہد میں شمشیر ہوا پر

وہ قدم جن کو رگِ گل سے بھی ہوتی تھی خلش ‏ سجدہ گاہِ سنگ ہے یا بوسہ گاہِ خار ہے

کیا سودا اپنے زمانے کی اتھل پتھل یا معاشرے کی صورتِ حال سے بے بہرہ تھے؟ کیا انھوں نے خارجی دنیا کو اپنی داخلی اور باطنی کائنات سے ہم آمیز نہیں کر لیا تھا؟ وہ محض نشاطیہ رنگ میں ڈوبے ہوئے کھلنڈرے نہیں تھے کہ دنیا و مافیہا سے خود کو یکسر الگ کر لیتے۔ انھوں نے دنیا کی بے ثباتی اور زندگی کے حقائق کو بھی پیش کیا ہے۔ اپنے عہد کی زبوں حالی اور زوال کو انھوں نے پوری طرح دیکھا اور محسوس کیا تھا۔ اس صورتِ حال میں زندگی کی کڑوی سچائیاں چمکنے لگتی ہیں۔ اس عالم میں بے ثباتی اور ناپائیداری کا نقشہ سودا یوں پیش کرتے ہیں:

بھلا گل تُو تو ہنستا ہے ہماری بے ثباتی پر ‏ بتا روتی ہے کس کی ہستی موہوم پر شبنم

اس گلشنِ ہستی میں عجب دید ہے لیکن ‏ جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا

کر خانۂ گردوں پہ نظر چشمِ فنا سے ‏ ہے شکلِ حباب اس کی بھی تعمیر ہوا پر

اس نوع کے اشعار میں داخلیت کے عناصر کا فقدان نہیں۔ گرچہ یہ قنوطی اور حزنیہ لہجہ سودا کی شناخت نہیں بنتا لیکن خواہ وہ عشق میں آہ و فغاں کا مقام ہو یا پھر دنیا کی بے ثباتی کا، سودا کا

دل بے حد حساس نظر آتا ہے اور وہ نشاطیہ رنگ کے حصار سے نکل کر زندگی کی سچائیوں اور انسانی قدروں کی یافت میں لگ جاتے ہیں۔ یہ وہ عوامل ہیں جو سودا کی غزلوں میں معاصر حسیت کو مستحکم کرتے ہیں اور یہی حسیت انھیں داخلیت کے زمرے میں لے آتی ہے۔ خارجی عوامل سے یا پھر اس کے حاوی رنگ یعنی نشاطیہ رنگ سے الگ تصوف کے رنگ کو دیکھا جاسکتا ہے، جو گرچہ خالص دہلوی شعرا کا غالب رجحان رہا ہے، لیکن چوں کہ سودا کی ذہنی ساخت اور تخلیقی پرداخت میں بھی دبستانِ دہلی کے عناصر کا اہم رول رہا ہے، اس لیے، اس تصوف نے بھی ان کی غزلوں میں سحر طرازی کی ہے۔ جس کے سبب ان کی غزلوں پر بھی داخلی کیفیات اور دینی جمالیات کا پرتو نظر آتا ہے۔ اس نوع کے چند اشعار:

اس قدر سادہ و پُرکار کہیں دیکھا ہے　بے نمود اتنا نمودار کہیں دیکھا ہے
چاہے کہ عکس دوست رہے تجھ میں جلوہ گر　آئینہ دار دل کو رکھ اپنے صفا پرست
عجز و غرور دونوں اپنی ہی ذات میں ہے　ہم عبد سے جدا کب معبود جانتے ہیں
پروانۂ تجلی وحدت ہو اور دیکھ　نورِ چراغ دیر ہے شمعِ حرم کے ساتھ
کفر کی میری تجلّی ہے نظیر شمعِ طور　پوجوں ہوں جس بت کو میں اک نور ہے اللہ کا
ہر سنگ میں شرار ہے تیرے ظہور کا　موسیٰ نہیں کہ سیر کروں کوہ طور کا
مفلسوں کو نہیں دنیا میں کسی کا خطرہ　خوف ہے ان کو کہ جو دام و درم رکھتے ہیں
دہر بانٹے تھا متاعِ دوجہاں اے سودا　بے نوائی نے مری اُس کو اشارہ نہ کیا

تصوف کے جو مضامین اور جو اس کی جہات ہوسکتی ہیں، سودا نے اپنی غزلوں میں جابہ جا پیش کی ہیں۔ حسن و عشق کے مضامین، محبوب کی بے اعتنائی کا ذکر اپنے جنون اور دیوانگی کا فسانہ، زلف و لب و رخسار کا پیکر، محبوب کے پیرہن اور جسم کی نزاکت، زاہد و امام پر طنز، شدت گریہ اور آہ و فغاں کا بیان، محبوب کی غفلت شعاری اور جبر اور اسی طرح کوچۂ محبوب کا نقشہ، سودا نے اپنے خاص فنی انداز میں بڑی لطافتوں سے پیش کیا ہے۔ اسی طرح رندی و سرمستی، شوخی و ظرافت اور طنز و تشنیع کے مضامین بھی سودا نے بڑی صفائی سے پیش کیے ہیں۔ انسانی ہمدردی اور انسانی محرومی دونوں طرح کے مضامین سودا کی غزلوں میں ملتے ہیں۔ اسی طرح اگر صرف گل و گلشن یا اس کے تلازمات کی بات کی جائے تو سودا کی غزلوں میں اس کے بے شمار نمونے ملتے ہیں۔ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے ''سودا: گل و گلشن کا شاعر'' کے عنوان سے ایک دل

چسپ مضمون (مشمولہ: مرزا محمد رفیع سودا، شائع کردہ غالب انسٹی ٹیوٹ، 2001) تحریر کیا تھا جس میں انھوں نے سودا کو اسی زاویے سے خراج تحسین پیش کیا تھا۔

اب میں سودا کے عشقیہ مضامین کے حوالے سے چند اشعار پیش کر کے اس مضمون کی جہتوں کو سامنے لانا چاہتا ہوں۔ عشق اور دیوانگی کے مضمون کو اردو شاعری اور بالخصوص غزل کا غالب اور رائج مضمون تصور کیا جاتا ہے۔ سودا نے اپنے وجود اور عشق کے مابین ایک طرح کا ربط اور پھر اپنی داخلی اور باطنی دنیا پر اس کے اثرات کا ذکر کس کس طرح سے کیا ہے ملاحظہ کیجیے:

کمال بندگی عشق ہے خداوندی
کہ ایک زن نے مہ مصر سا غلام لیا

موتی تو صدف میں سے نکلے ہیں سمندر کے
بحرین سے عاشق کے مرجان نکلتے ہیں

دانۂ اشک سوا کچھ نہیں اس سے حاصل
عشق کا کھیت بہت ہم نے بووا جوتا ہے

آتش عشق جو ذرہ ہو کسی دل میں تو پھر
کرتی ہے جنبشِ مژگاں تری کارِ دامن

عشق یا پیغمبری وقت یارو اس کو کیا کہوں
دل تو ایوبی ہوا آنکھیں ہوئیں یعقوبیاں

اب خدا حافظ ہے سودا کا مجھے آتا ہے رحم
ایک تو تھا ہی دوانہ تس پہ آتی ہے بہار

ناصحا اُس عشق سے ہوتا ہے لذت یاب دل
جس میں حرمت کم ہو رسوائی و خواری بیشتر

عشق سے تو نہیں ہوں میں واقف
دل کو شعلہ سا کچھ لپٹتا ہے

نہیں معلوم کیا اس سینے میں جوں شمع جلتا ہے
دھواں نوک زباں سے بات کرنے میں نکلتا ہے

ان اشعار میں عشق کے رموز اور اس کے مختلف امور اور تلازمات یا پھر اس کے اثرات خواہ دل عاشق پر جو بھی مرتب ہوتے ہوں، ان کا اظہار سودا نے بڑی خوبصورتی اور تخلیقی ہنرمندی سے کیا ہے۔ ان میں محض خارجی طرز اظہار نہیں بلکہ دل کے اندرون میں برپا ہونے والے ہیجان اور عاشق کے وجود کو متزلزل کرنے والے طوفان کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ میں سودا کی غزلوں کی داخلی دنیا یا فکری رمز و کنایہ کا مزید ذکر کرنا نہیں چاہتا۔ بس اتنا عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ سودا کا کمال یہ ہے کہ اُن کی زنبیل شعر میں پست اشعار کی تعداد اپنے زمانے کے سب سے باکمال شاعر میر تقی میر سے کم ہے۔ اگر سودا کے شعروں کی تشریح وتعبیر بھی Thesis بنا کر کی جائے تو وہ صرف قصیدے کے ہی نہیں بلکہ غزل کے بھی ایک عظیم شاعر ثابت ہوں گے۔ لیکن جس طرح بیشتر نقادوں نے انھیں دوسرے درجے کے غزل گو کے طور پر پیش کیا ہے، وہ ایک افسوس ناک پہلو ہے۔ پروفیسر شمیم حنفی نے شاید ٹھیک ہی لکھا ہے:

''مشکل یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے شعری منظرنامے میں سودا کی حیثیت میر صاحب کے ایک غریب رشتے دار (Poor Relative) کی ہو کر رہ گئی ہے۔''

(مرزا محمد رفیع سودا، غالب انسٹی ٹیوٹ، 2001، ص:134)

اگر سودا کو تھوڑی دیر کے لیے میر کے حصار سے نکال کر کھلی فضا میں سانس لینے کے لیے چھوڑ دیا جائے اور صرف سودا ہی کی غزل کو مطالعے کا حصہ بنایا جائے تو شاید انھیں بھی زمینِ غزل سے ان کا اپنا حصہ مل جائے۔ یوں بھی سودا عذابِ داخلیت کے باہر کے شاعر ہیں، انھیں محبوس و محدود کرنا کسی طرح بھی مناسب نہیں۔ حد تو یہ ہے کہ ہم نے اس داخلیت کو اندر سے نکال کر اوپر سے اپنے جسم پر اوڑھ لیا ہے، یعنی اندر کی گرمی باہر سے اوڑھی ہوئی ہے، لہٰذا سودا کی شاعری میں داخلیت کے فقدان کا نعرہ لگاتے پھرتے ہیں۔ محمد حسین آزاد اور امداد امام اثر سے لے کر شیخ چاند اور خلیق انجم تک نے یہی راگ الاپا ہے۔ ضرورت ہے کہ اس داخلیت کو تنقید کا غالب رجحان تصور نہ کیا جائے ورنہ کتنے ہی سودائے غزل کا قتل ہوتا رہے گا۔

O

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger ❣️❣️❣️❣️❣️❣️❣️

راسخ عظیم آبادی کا رنگِ تصوّف

1748-1822ء

راسخ عظیم آبادی کا پورا نام شیخ غلام علی اور پیدائش 1178ھ/1748ء (بمطابق قاضی عبدالودود) اور جائے پیدائش پٹنہ سٹی ہے۔ ان کے استادوں میں شرر، تپاں اور سودا کا نام بھی آتا ہے لیکن شروع میں انھوں نے فدوی سے اصلاح لی تھی جس کا اعتراف غزل کے ایک مقطع میں کیا بھی ہے۔ میر کی شاگردی کے حوالے سے کئی اشعار ملتے ہیں، دو آپ بھی ملاحظہ فرمالیں:

جناب میر کا شاگرد ہے وہ   خوشا انداز راسخ کے سخن کا

شاگرد ہیں ہم میر سے استاد کے راسخ   استادوں کا استاد ہے استاد ہمارا

اب اگر میر کی شاگردی کا شرف حاصل تھا تو کچھ مماثلتیں بھی ہوں گی۔ یہاں اس تقابلی مطالعے کا نہ موقع ہے نہ اس کی گنجائش، لیکن صرف دو اشعار پیش کر کے اشارہ کر دینا چاہتا ہوں:

1. برق سے پوچھا کہ شادی کتنی اس عالم کی ہے   کچھ کہا اس نے نہ لیکن اک تبسّم سا کیا
2. مت چشم کم سے دیکھ مری چشم تر، کہ ہے   اے ابر اس حباب میں دریا چھپا ہوا

پہلے شعر کو میر کے اس شعر کے ساتھ پڑھیے:

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسّم کیا

دونوں میں بے ثباتیِ عالم کا ذکر ہے۔ میر نے کسی سے پوچھا نہیں بلکہ چلتے پھرتے صرف کہا یا ذکر کیا جسے کلی نے سن لیا اور تبسم کر کے جواب دیا یعنی کلی پھول میں مبدل ہوگئی جو اس کی زندگی کے اختتام کا اشارہ بھی تھا۔ دوسری طرف راسخ نے برق سے یعنی بجلی سے دنیا کی خوشی کے بارے میں پوچھا تو وہ چمک کر رہ گئی، کچھ جواب نہیں دیا۔ دونوں میں جو لطیف سا فرق ہے وہ طرزِ اظہار کی نزاکت کا ہے۔

دوسرے شعر میں چشم تر اور گریہ وزاری کی شدت بھی ہے اور ابر پر اپنی فوقیت بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ میر کی غزلوں میں اس نوع کی مثالیں بھری پڑی ہیں جن میں آہ وزاری یا خون آلود اشک باری کا ذکر ملتا ہے۔ تین شعر میر کے دیکھیے:

میں گریۂ خونیں کو روکے ہی رہا ورنہ　　اک دم میں زمانے کا یاں رنگ بدل جاتا
جَیب و کنار سے تو بڑھا پانی دیکھیے　　چشمہ ہماری چشم کا رہتا ہے جوش پر
دیدۂ تر کو سمجھ کے اپنا ہم نے کیا کیا حفاظت کی　　آہ نہ جانا روتے روتے یہ چشمہ دریا ہوگا

اندازہ یہ ہوتا ہے کہ راسخ نے اپنے استاد سے یہ مضمون مستعار بھی لیا اور اسے چمکایا بھی۔ ایسے اشعار راسخ کے دیوان میں اور بھی ہیں لیکن چوں کہ یہاں اس کا محل نہیں ہے اس لیے اس زاویۂ بحث کو یہیں ختم کیا جاتا ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ راسخ نے میر کے تتبع میں بہت سی غزلیں اور بہت سے اشعار کہے، لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا راسخ کی اپنی کوئی شناخت نہیں؟ میرے خیال میں راسخ کے یہاں خارجی عوامل کو داخلی طور پر Assimilate کرنے اور پھر انھیں شعری پیکر میں ڈھال کر پیش کرنے کا جو عمل ہے، وہ ان کا ذاتی تخلیقی طریقۂ کار ہے۔ جہاں میر سادہ بیانی سے کام لیتے ہیں، راسخ اکثر پیچیدہ ترکیبوں سے پیکر ابھارتے ہیں۔ پروفیسر عبدالمغنی کے بقول:

> ''میر کے سائے میں ہوتے ہوئے بھی یہ اپنی الگ توانائی و زیبائی رکھتا ہے۔ اس میں صرف داخلی مطالعہ کا بوستاں نہیں ہے، خارجی مشاہدات کا گلستاں بھی ہے، دروں بینی کے ساتھ ساتھ جہاں بینی بھی ہے، باغ دل کے ساتھ باغ عالم کے دریچے بھی کھلے ہوئے ہیں اور دونوں طرف کے چمن کی ہوائیں مل کر ایک نغمہ دو رنگ پیدا کر رہی ہیں۔''
>
> (بہار کے چند نامور شعرا، مولفین: مظفر مہدی، منصور عمر، 1998، دربھنگہ، ص 18)

راسخ کی شاعری میں جو دو طرح کے دھارے دکھائی دیتے ہیں، ان کی طرف پروفیسر عبدالمغنی نے بہت ہی واضح اور مناسب اشارہ کر دیا ہے۔

موضوعات اور مضامین کی سطح پر اگر دیکھا جائے تو راسخ عظیم آبادی کی غزلوں میں دنیا کی بے ثباتی، تصوف، عشقیہ رنگ، آہ وزاری، آرائش کائنات، محبوب کے حسن و جمال سے لے کر جذبات انسانی کے اہم تلازمات تک کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ سارے موضوعات کا احاطہ

کرنا مشکل ہے، اس لیے یہاں تصوف کے اہم نکات وحدت الوجود یعنی وجود مطلق، دنیا اور یہاں کے مال و متاع سے بے نیازی، دنیا کی حقیقت جیسے مضامین کی چھان پھٹک کی جائے گی۔

ذات مطلق کی تمام تر جلوہ گری اور اس جلوہ گری میں اسی ذات مطلق کو دیکھنا اور سمجھنا وحدت الوجود ہے۔ چونکہ وحدت الوجود پر مضمون لکھنا مقصود نہیں، لہٰذا اشعار پیش کرتے ہوئے اس کے انسلاکی پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی جائے گی۔ غزل کے بجائے مثنوی کششِ عشق، حمد حضرت باری عزاسمہٗ کے دو شعر سنیے:

اُسے سب میں پایا پہ سب سے بَری زہے اس کا اندازِ جلوہ گری
تجلی کی اُن نے نئی طرح سے لباس اُن نے بدلے کئی طرح سے

پہلے شعر کا پہلا مصرع بہت اہم ہے: اُسے سب میں پایا پہ سب سے بَری، یعنی تمام اشیا میں اس کی موجودگی ہے مگر سب سے الگ بھی ہے، یہاں پر ذات مطلق میں ضم ہو کر اپنے وجود کی بے معنویت کی نفی بھی کی گئی ہے۔ دنیا کے تمام مظاہر اُسی ذات مطلق کے ظہور کے لیے ہیں۔ یہ چاند، سورج، آسمان، زمین، ستارے، دریا، پہاڑ، پھول اور شجر یہ تمام اُسی کے مظاہر ہیں۔ راسخ کا یہ شعر دیکھیے:

جس طرح ماہ مقتبسِ نور مہر ہے
چہرے سے تیرے مہر کو یوں کسب نور تھا

چاند کی اپنی روشنی نہیں ہوتی بلکہ وہ سورج سے کسب نور کرتا ہے۔ راسخ کہتے ہیں کہ اسی طرح یہ سورج بھی اپنی روشنی کہاں رکھتا ہے، وہ تو تیرے چہرے یعنی ذات مطلق کے منبع انوار سے روشنی کسب کرتا ہے۔ اسی مضمون کو میر نے کسی خاص مظہر کے بجائے تمام اشیا کے نور میں جلوہ گر ہونے کی بات کی ہے۔ راسخ نے چاند اور سورج کی مثال پیش کر کے اس مضمون کو سریع الفہم بنا دیا ہے، یہ الگ بات ہے کہ 'مقتبسِ نورِ مہر' کی ترکیب سے شعر کا پہلا مصرع ثقیل ہو گیا ہے۔ راسخ کے استاد میر کا یہ شعر بھی ملاحظہ کیجیے:

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا خورشید میں بھی اس ہی کا ذرّہ ظہور تھا

واضح ہو کہ راسخ کی یہ غزل میر ہی کی زمین میں ہے۔ اوپر راسخ کا جو شعر پیش ہوا، اس کے اوپر بھی اسی مضمون کا یہ شعر ہے لیکن مجرد کردار بدل گئے ہیں:

ہیجدہ ہزار آئینوں میں جلوہ گر ہوا اُس خوش نما کو میرے یہ شوقِ ظہور تھا

ہزاروں آئینے میں ذات مطلق کی جلوہ گری ہے اور ایسا اس لیے ہے کہ اس خوش نما یعنی ذات مطلق کو یہ شوق ہوا کہ وہ دیکھا جائے۔ یہی مضمون اور بھی واضح انداز میں ایک دوسری غزل کے اس مطلع میں یوں ظاہر ہوتا ہے:

عرض کرنا تھا بنوعے اُس کو اپنی شان کا اس لیے واضح ہوا آئینۂ اعیان کا

خدا اپنے جمال کو بہت دنوں تک پردۂ خفا میں نہیں رکھ سکتا۔ راسخ کہتے ہیں:

مستوری و حسن کب تک آخر بھایا ان کو ظہور اپنا

یعنی یہ کہ حسن مستور نہیں رہ سکتا۔ خدا نے یہ ظہور بشکل کائنات یا عالم اس لیے کیا کہ وہ خود اپنے آپ کو یا اپنے حسن کو دیکھنا چاہتا ہے۔ یہیں پر یہ مشہور زمانہ حدیث بھی ملاحظہ کر لیجیے کہ:

اَللّٰہُ جَمِیْلٌ وَ یُحِبُّ الْجَمَال

اردو کے دو تین اشعار دوسرے شعرا کے بھی ملاحظہ کر لیجیے:

ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے

درد

تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میرؔ سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

میر

معمور ہو رہا ہے عالم میں نور تیرا از ماہ تا بہ ماہی سب ہے ظہور تیرا

نیاز بریلوی

راسخ نے اس وحدت الوجود کے مضمون کو طرح طرح سے پیش کیا ہے۔ اس مضمون میں آئینے اور پردے کا ذکر بھی ہوتا آیا ہے۔ نقش اور نقاش کا استعمال کر کے بھی راسخ نے اس مضمون کی ایک اور جہت کو پیش کیا ہے:

معنی کے تئیں ہم نے تو صورت ہی میں پایا نقاش ہمیں نقش کے اندر نظر آیا

صورت اور معنی کی بحث ہوتی رہی ہے۔ جس نقاش نے یہ صورت گری کی ہے دراصل اس کی شناخت نقش یا صورت ہی سے ہوتی ہے۔ راسخ اس نقاش کے روئے زیبا کے دیدار کے لیے کہتے ہیں کہ اپنے اندر سے خودی بمعنی کبر و نخوت کا مٹانا ضروری ہے۔ یہ ہم سب جانتے ہیں کہ اقبال سے پہلے اردو شاعری میں خودی کا مفہوم یہی تھا۔ راسخ کہتے ہیں:

خودی ہے تیری نقاب اُس کے روئے زیبا کا اٹھا دے اس کو اگر شوق ہے تماشا کا

اسی خودی اور کبر و نخوت کو راسخ نے ایک جگہ 'بتِ پندار' بھی کہا ہے اور اہلِ تصوف کے یہاں اس بُتِ پندار کا توڑا جانا بہت ہی اہم مانا گیا ہے۔ شعر ہے:

شیخ اس بُت شکنی پر نہ ہو اتنا مغرور   تو نے توڑا نہیں اپنا بُتِ پندار ہنوز

کبیر نے بھی اسی بت پندار کے توڑنے کی بات کی ہے۔ بُت پندار کو اہنکار سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ کبیر کے دو دو ہے پیش کرتا ہوں:

مایا تجی تو کیا بھیا مان تجا نہیں جائے   مان بڑے مُنی ور گلے مان سبھن کو کھائے

(دولت تج دیا تو کیا ہوا، عزت کی چاہ نہیں جاتی، عزت کی چاہ میں بڑے بڑے فقیر اور مُنی ختم ہو گئے۔ اس نے سب کو کھالیا۔)

جہنہ آپا، تہنہ آپدا جہہ سنسے، تہہ سوگ   کہہ کبیر کیسے مٹیں چاروں دیرگھ روگ

(جہاں اہنکار (آپا) ہے وہاں مصیبت ہے، جہاں شک ہے وہاں غم ہے۔ کبیر کہتا ہے کہ یہ چاروں مرض گمبھیر ہیں، کیسے مٹیں گے؟)

اُس نقاش ازل یا ذات مطلق کے پرتو کے لیے غور و فکر اور تامل و تدبر کی ضرورت ہوتی ہے۔ راسخ اپنے باطن کی سیر کرنے کی بات بھی کرتے ہیں:

طلسمِ تن کو تامل سے سیر کر غافل   بنانے والا بھی اس کا، اسی میں پنہاں ہے

شاید یہی وہ منزل ہے جہاں یہ حدیث قدسی بھی پیش کی جا سکتی ہے جو سفر سلوک کے لیے مشعل راہ ہے: مَن عَرفَ نفسهٗ فَقد عَرفَ رَبّهٗ یعنی جس نے اپنے نفس کو پہچانا گویا اس نے اپنے رب کو پہچانا۔ راسخ اپنے باطن میں اترنے کی بات کرتے ہیں:

بھٹک مت جو طالب ہے راہ خدا کا   تجھی میں تو جلوہ ہے اس خود نما کا

میر نے اسی مضمون کو کچھ یوں پیش کیا ہے:

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تیئں   معلوم اب ہوا کہ بہت میں ہی دور تھا

آیئے پھر ذات واحد کے وجود کی بات کرتے ہیں جو کائنات اور اشیاء کائنات میں جلوہ گر ہے۔

راسخ نے اس حوالے سے آئینہ اور پردے کا استعمال بھی کیا ہے۔ راسخ افراط تجلی کو وجود مطلق کے لیے رخنہ تصور کرتے ہیں، اسی لیے وہ کہتے ہیں:

مانع دید ہے افراط تجلی ان کی   وے نظر آویں اگر تاب ہو بینائی کو

اگر ذات مطلق نظر نہیں آتا تو اپنی بینائی کا قصور ہے۔ میر نے بھی کہا تھا: سمجھے نہ ہم تو فہم

کا اپنی قصور تھا۔

یہ دنیا جو مثل ایک پری خانہ کے ہے اُس کا صانع ایسا ہے جس کے لیے ہر عقل مند کے اندر دیوانگی ضروری ہے۔ راسخ کو سنیے:

یہ پری خانہ جہاں کا، صنعت اک صانع کی ہے حیف اس عاقل پہ جو یاں اُس کا دیوانہ نہ تھا

صوفیہ کے یہاں دل کے تزکیے کی بات بہت کی جاتی ہے۔ اس لیے کہ خدا کا گھر دل ہی ہوتا ہے۔ اگر دل آلائشوں سے پاک نہیں تو رُخ یار سے محرومی مقدر ہوگی۔ اشعار دیکھیے:

کاش یوں تیرہ نہ یہ آئینۂ دل ہوتا صاف ہوتا تو رُخِ یار کے قابل ہوتا

دلِ ناصاف کیوں کر جلوۂ معشوق کی جا ہو تمنا ہے کسی صورت یہ آئینہ مصفا ہو

اہل تصوف کے نزدیک تزکیۂ نفس کے لیے لذّت دنیا اور ہوس پرستی سے دوری ناگزیر ہے۔ اسی لیے راسخ نے بھی تصوف کے انسلاکی عوامل کو جگہ جگہ پیش کیا ہے:

دل ہوس والوں کے محروم اُس کے پرتو سے رہے جلوہ گاہِ داغِ جاناں سینۂ ابرار تھا

ہفت اقلیم کا خیال عبث آرزوئے جہاں ستانی ہیچ

ترکِ لذّات کی لذّت نہ ہوئی ہم کو نصیب یہ مزا کاش ہمارے تئیں حاصل ہوتا

راسخ تو کچھ ایسے شدت پسند بھی ہو جاتے ہیں کہ دنیا کو 'قحبۂ رعنا' سے بھی موسوم کرنے میں گریز نہیں کرتے:

جہاں ہے قحبۂ رعنا تمھیں گر ہوتی بینائی تو اے اہل جہاں اس کے تمنائی نہ ہوتے تم

سید امداد امام اثر لکھتے ہیں:

> ''حضرت راسخ مرحوم فقیر طبیعت اور فقیر دوست آدمی تھے۔ اکثر شاہ باقر کے تکیے پر قیام رکھتے تھے۔ اہل دولت سے کم ملتے تھے، صحبت فقرا میں ہمیشہ رہتے تھے۔ تبھی تو ان کے کلام میں اس قدر مزا ہے۔ بے فقیر دل ہوئے نہ کلام پُر تاثیر ہوا ہے نہ ہوگا'' (کاشف الحقائق، مرتبہ: وہاب اشرفی، ص 378)

دنیا اور اس کے حسن یا تعلق سے الگ ہونے کی بات تمام صوفی شعرا نے کی ہے۔ مگر خیال رہے کہ اسلامی تصوف میں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اسلام میں رہبانیت کی گنجائش نہیں، اس کے ساتھ چلتے ہوئے وحدت وجود کے اقرار کو بحال کرنا ہوتا ہے۔ کبیر نے بھی دنیا، اس کی بھوک یا اس سے تعلق خاطر کو بھگتی کے لیے مضر سمجھا ہے:

جب لگ ناتا جگت کا تب لگ بھگتی نہ ہوئے ناتا تورے ہر بھجے بھگت کہاوے سوئے
کبیر چھدھا ہے کوکری کرت بھجن میں بھنگ باکو ٹکرا ڈار کے سُمرن کرو نِسنک
(اے کبیر بھوک کتیا کی طرح ہے جو خدا کی یاد میں خلل انداز ہوتی ہے۔ اُسے ایک ٹکڑا دے کر خدا کا ذکر اطمینان سے کرو۔)

آپ غور کیجیے کہ جہاں کبیر دنیا اور اس کی بھوک یا دنیا کے حرص کو کتیا گردانتے ہیں، راسخ اسے 'قحبۂ رعنا' سے یاد کرتے ہیں۔ راسخ دنیا کی لذتوں کو اور ہفت اقلیم کے حصول کو قُرب الٰہی کے راستے میں رخنہ اندازی تصور کرتے ہیں۔ راسخ کا ماننا یہ بھی ہے کہ دنیا کی لذت کا ترک کرنا مشکل ہے، لیکن اس میں جو مزا ہے اس کی تفہیم کے لیے ذوق صحیح کا ہونا لازمی ہے:

مت کہہ کہ ترکِ لذتِ حِسی قبیح تھا وہ سمجھے یہ مزا جنھیں ذوق صحیح تھا

عرض یہ کرنا ہے راسخ نے تصوف کے انسلاکی اور وحدت الوجودی عوامل و عناصر کو اپنی شاعری میں بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مرنجان مرنج ہونے کی بات ہو یا افتادگی میں رفعت و بلندی کی، ترکِ لذتِ دنیا کی بات ہو یا تمام عالم اور اس کے ذرّے ذرّے سے ذات مطلق کے ظہور کی، راسخ نے آخر کار اپنی بیاض کے صفحات پر تخلیقی ہنرمندی سے جو نقوش ابھارے ہیں، ان میں تازگی بھی ہے اور وارفتہ کردینے کی قوت بھی۔ یہ شعر ملاحظہ کیجیے اور راسخ کی فکری بلندی کی داد دیجیے:

کوئی درپردہ کارفرما ہے ڈھب سے اس کارگہہ کے پیدا ہے

○

مومن کی قصیدہ نگاری

مومن، یعنی حکیم مومن خاں مومن یوں تو غزل کے معروف ومقبول شاعر ہیں، لیکن انھوں نے مثنویاں بھی کہی ہیں اور قصیدے بھی۔ رباعیاں بھی یادگار چھوڑی ہیں اور قطعات بھی۔ یہاں ان کے قصائد کے حوالے سے اپنی رائے پیش کرنے کی کوشش کروں گا۔

'کلیاتِ مومن' (مرتبہ از نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ 1243ھ، مطبوعہ بذریعہ کریم الدین از مطبع رفاہ عام، دہلی، 1846) میں نو قصیدے ملتے ہیں جن میں سات قصیدوں کے موضوعات دینی اور مذہبی ہیں یا پھر شخصیات مذہبی ہیں۔ صرف دو قصیدوں میں بادشاہ اور راجہ موضوع بنے ہیں۔ شیفتہ نے نہایت ہی شگفتہ، پُرمغز اور عقیدت مندانہ دیباچہ تحریر کیا ہے۔ انھوں نے جہاں مومن کی غزل، رباعیات، ان کے اشعار، مطلعوں اور مصرعوں کی تعریفیں کی ہیں، وہیں قصیدے کے بارے میں لکھا ہے:

"ابیاتِ قصیدہ در فراوانی چون ثوابت و در درخشانی چون سیارہ"

(کلیاتِ مومن، دیباچہ، کتابی دنیا، دہلی، 1903، ص 6)

چوں کہ پہلا قصیدہ حمدیہ ہے اس لیے اسے کلیات میں سرفہرست رکھا گیا ہے۔ پہلے سارے قصیدے ہی رکھے گئے ہیں، اس کے بعد غزلوں کا باب شروع ہوتا ہے۔ اس پہلے قصیدے کا عنوان ہے:

"گہر ریزیٔ خامہ بہ ستائش یگانہ ایست کہ دُرِ یکدانہ بآب رسانیدۂ اوست و گوہرِ شب چراغ بتاب آوردۂ او"

عنوان سے ہی اندازہ ہوجاتا ہے کہ خدا کی تعریف کی گئی ہے۔ یہ قصیدہ کچھ یوں شروع ہوتا ہے:

الحمدُ لواہب العطایا   اس شور نے کیا مزا چکھایا

والشکر لصانع البرایا جس نے ہمیں آدمی بنایا
احسان ہیں اس کے کیا گرانبار سر سبع شداد کا جھکایا
وہ نیر آسماں تقدیس جانسوز مناظر و مرایا

اس کے آگے چل کر واحد غائب کے بجائے خدا واحد حاضر کے طور پر سامنے آجاتا ہے:

ہر جائے ہے تیرا جلوہ لیکن دیکھا تو کہیں تو نظر نہ آیا
یا عقل ہے گم کہ بس تجھی کو پایا ہر شے میں پر نہ پایا
تجھ کو ہی سزا ہے کبریائی کرسی کا نہ عرش کا یہ پایا

شروع کے دو شعروں کے پہلے دو مصرعے عربی میں کہے گئے ہیں۔ اس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ حکیم مومن خاں کو عربی زبان پر کس قدر عبور حاصل تھا۔ اسی قصیدے میں آپ دیکھیں گے کہ قرآنی آیات اور اس کے ٹکڑے اور احادیث نبویہ کے حصے جگہ جگہ مصرعوں میں کھپانے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ مومن کے اس قصیدے میں یہ خوبی بھی آپ دیکھیں گے کہ وہ زبردستی قصیدے کے پُرشکوہ اسلوب کو بحال کرنا نہیں چاہتے بلکہ جہاں بہت ہی سلیس اور رواں مصرعے اور فقرے منظوم ہوتے ہیں۔ انھیں اسی طرح فطری انداز میں رکھتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے یہ اشعار:

اللہ ری تیری بے نیازی یعقوب کو مدتوں رلایا
ہر جا ہے تیرا جلوہ لیکن دیکھا تو کہیں نظر نہ آیا
آیا نہ کبھی خیال حج کا تلوا سو بار گر کھجایا
مجھ کو بھی بچا لے جیسے تو نے یوسف کو گناہ سے بچایا

خدائی حمد و ثنا میں مومن نے انسان کی فکری پس ماندگی اور ذہنی تنزلی کو بھی پیش کیا ہے۔ دنیاداری میں انسان کس قدر اپنی اصل منزل اور اصل منصب کو بھول جاتا ہے، اس طرف بھی انھوں نے اشارے کیے ہیں۔ دنیاوی عشق سے الگ رہنے کے لیے مومن آخر میں دعا بھی کرتے ہیں۔ پہلے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے جن سے اندازہ ہوگا کہ مومن خدا کے حضور کس بات کے لیے دست بدعا ہوئے ہیں:

یہ عشق وہ بد بلا ہے جس نے ہاروت کو چاہ میں پھنسایا
ہر حلقۂ دام آرزو نے طوق لعنت مجھے پہنایا

گہ ساقیِ سرخ لب کے غم نے — خونابۂ دل جگر پلایا
تھا شور فداک جائے لبیک — اس دشمن دیں نے گر بلایا
روٹھا کوئی نازنیں صنم گر — سوگند دروغ کھا بٹھایا
کتنی ہی قضا ہوئیں نمازیں — پر سر کو نہ پانو سے اٹھایا

اور یہ پھر انداز کہ:

واعظ کی کبھی کوئی نہ مانی — کتنا ہی عذاب سے ڈرایا
توڑا نہ وفا کے سلسلے کو — توبہ ہی پہ زور آزمایا

اب آگے بڑھتے ہی گریز کا رنگ یوں ابھرتا ہے:

اللہ مرے گناہ بے حد — وہ ہیں کہ شمار کو تھکایا
وہ عشق دے جس کا نام اسلام — وہ شیوہ نبیؐ نے جو بتایا

اور پھر قصیدہ دعائیہ اشعار پر ختم ہو جاتا ہے۔ قصیدے میں عام طور پر آخر میں بادشاہ یا کسی بھی شخص کے لیے دعائیہ اشعار ہی ہوتے ہیں۔ اس قصیدے کے کچھ اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

مجھ کو بھی بچا لے جیسے تو نے — یوسف کو گناہ سے بچایا
وہ رفعت حال دے کہ جس نے — منصور کو دار پر چڑھایا
مومن کہے کس سے حال آخر — ہے کون ترے سوا خدایا

اس قصیدے کا سبک اور رواں اسلوب مثنوی کے آس پاس پہنچ گیا ہے۔ اگر عربی کے فقروں اور آیات قرآنی کے ٹکڑوں کو منہا کر کے دیکھا جائے تو یہ قصیدہ قصیدے کے اسلوب سے قدرے دور جا پڑتا ہے۔ یوں بھی مومن نے مثنویاں زیادہ کہی ہیں اور اس صنف میں وہ زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ لیکن پہلے قصیدے کے بعد جب ہم دوسرا قصیدہ دیکھتے ہیں تو مومن کا اسلوب قصیدہ نگاری کے پُر شکوہ اسلوب کا حامل نظر آتا ہے۔ یہ قصیدہ نعتیہ ہے جس کا عنوان کچھ اس طرح ہے:

''زمزمہ سنجی طبع بہ مضمون بادخوانی نسیم گلشنِ نبوت وشمال چمن رسالت''

اس قصیدے کے تشبیب سے چند شعر ملاحظہ کیجیے:

چمن میں نغمۂ بلبل ہے یوں طرب مانوس — کہ جیسے صبح شب ہجر نالہائے خروس
ہے اس طرح فرح انگیز کوکوئے قمری — کہ جیسے فوج مظفر میں شور و غلغل کوس

نوائے طوطیِ شکر فشاں کی لذّت سے　　سماع و رقص میں اہلِ مذاق جوں طاؤس
ہجوم سبزہ نے کی بسکہ رنگ آمیزی　　زمیں پہ چادرِ مہتاب بن گئی ہے سدوس[1]

(1) ایک طرح کی مصری چادر)

قصیدے میں یوں تو کئی اجزا ہوتے ہیں مگر سب سے زیادہ تشبیب اور مدح کی اہمیت ہوتی ہے۔ مدح شخصیت کی اور شخصیت سازی کے دوسرے عوامل و عناصر کی۔ لیکن مومن نے چوں کہ زیادہ تر قصیدے مذہبی رنگ کے کہے ہیں، اس لیے تشبیب حسن و عشق کے مضامین باندھنے کے مواقع کم آتے ہیں، پھر بھی مومن کے یہاں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ دو مختلف قصیدوں سے تشبیب کے چند اشعار یہاں پیش کیے جاتے ہیں تا کہ اندازہ ہو سکے کہ مومن کا تخلیقی ذہن تغزل سے کس درجہ مانوس ہے:

چاہنا خلق کو صہبا و صنم سے محروم　　ایسی نیت پہ بہشت آپ کو واعظ معلوم
محتسب نے خم مے چھین لیا یا قسمت　　ایسے کمبخت کو ہاتھ آئے ہمارا مقسوم
گاہ کہتا ہے جنوں عشق کو گہ کفر و حرام　　جہل کرنے کو پڑھتے تھے مرے ناصح نے علوم
مصرعۂ زلف کبھی ہاتھ نہ آیا اپنے　　نہ ہوا پر نہ ہوا حالِ پریشاں منظوم

(قصیدہ در مدح حضرت امام حسنؑ)

ہے یہی حسرتِ دیدار تو مرنا دشوار　　دم شماری کی مری عمر ہے تا روزِ شمار
دیکھ اتنا میں ترے عشق میں رویا کہ ہوئی　　جلوہ گر مہر گیا دشت سے لے تا کہسار
بے سبب قتل سے آیا نظر انجام اپنا　　سرمۂ دیدۂ دشمن ہے مری خاکِ مزار
ہم سے دشمن نے ترے راز کہے مستی میں　　ایسے کم ظرف کو دیتے نہیں جام سرشار

(قصیدہ در منقبت حضرت عثمانؓ)

مومن نے قصیدے میں بھی اپنا الگ رنگ قائم رکھنے کی کوشش کی ہے، اور وہ اس طرح کہ انھوں نے زمانے کی ستم ظریفی، اپنی ناقدری اور اپنی اناپسندی کو بھی قصیدے کے اشعار میں جگہ جگہ پیش کیا ہے۔ اناپسندی اور تعلّی دونوں متحد المضامین ہیں۔ آیئے اس نوع کے اشعار دیکھتے ہیں:

ہوں وہ نبّاض جس کے ناخن میں　　حرکاتِ عروقِ شریانی
میرے خامے کے جوشِ گریہ سے　　روئے دیتا ہے ابرِ نیسانی

میرے ربط کلام کو پہنچے نثر سعدی نہ نظم سلمانی
میرے گوہر تمام ناسُفتہ میرے یاقوت سب بدخشانی
میں وہ سرمایۂ بلاغت ہوں جس کے در کا گدا ہے خاقانی

اپنی علمیت اور سخن طرازی کے حوالے سے تعلّی کے ساتھ ساتھ مومن نے اپنی حکمت و طبابت کے حوالے سے بھی اس نوع کے اشعار کہے ہیں:

حکیم وہ ہوں کہ جاتے رہیں حواس اگر کرے معارضہ سر دفتر عقول و نفوس
طبیب وہ ہوں کہ ہو سوزِ سینۂ بلبل نظارۂ رخ گلفام سے مجھے محسوس
جو ہوں معالج مبطوں تو قابض ارواح کرے دعائے رواج طریقِ جالینوس
ورم ہو چارہ گر قبض تا بدست لئیم کیا ہو میں نے جو تجویز وزن مغز فلوس

(قصیدہ نعتیہ)

مومن نے اپنے قصیدوں میں اپنی ناقدری، زمانے کی ستم ظریفی کے ساتھ ساتھ نااہلوں پر طنز بھی کیے ہیں۔ اس حوالے سے یہ اشعار پیش کیے جاسکتے ہیں:

آب و ناں کے لیے گرو رکھیں رستمانِ زمانہ تیغ و سپر
سرورانِ سپہر مرتبہ ہیں بسکہ جاہل نواز و دوں پرور
دیکھیے نرگس خسد سے جانبِ گل خوردہ بیں ہوگئے ہیں اہل نظر
پھلے پھولے ہیں بے خرد کیا دور بید مجنوں بھی گر لے آئے ثمر
قدردانی کا نام ہی نہ رہا چند ناداں ہوئے ہیں نام آور

(قصیدہ، منقبت حضرت ابوبکرؓ)

اسی طرح حضرت عثمان کی منقبت میں کہے گئے قصیدے کے یہ اشعار دیکھیے جن میں شکوہ سنجی اور اپنی ناقدری کا رونا رویا گیا ہے:

حور و جنت کی بھی امید خدا سے نہ رہی شور محشر سے نہ ہوں گے مرے طالع بیدار
نہ ہنر کی مرے پُرسش نہ سخن کی مرے قدر نہ گہر کی مرے ارزش نہ طلا کی معیار
کس قدر حکمت اشراق سے جی جلتا ہے ہوگئے شعلۂ دوزخ مرے دل کے انوار
کیا حساب اس لیے سیکھا تھا کہ گھر میں بیٹھے کیجیے دِرہم و دینار کو داغوں کے شمار
موشگافی کی بہت شعر میں پر فائدہ کیا ہے وہی دست تہی شانۂ دست اِدبار

جس کے در پر میں بھی منہ نہ بھرے | درِ نایاب تو کیا خاک سے کروں لولوئے شاداب نثار

ان شعروں سے اس بات کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ مومن کے دل میں کہیں نہ کہیں دربار شاہی میں اپنی نارسائی کا بھی احساس رہا ہے۔ ان کے ہم عصروں میں ذوق اور غالب کی دربار شاہی سے قربت جگ ظاہر ہے اور شاید اسی لیے ذوق اور غالب کے قصیدوں میں اپنی ناقدری کا رونا نہیں رویا گیا ہے اور شاید مومن کے یہاں زیادہ تر قصیدوں کا مذہبی ہونا اس بات پر دلالت کرتا ہے۔ حالاں کہ اس زاویۂ فکر پر بحث کی گنجائش رہ جاتی ہے۔

اب ذرا مومن کے قصیدوں میں مدح سرائی کے نقوش بھی دیکھ لیجیے۔ حمد یہ قصیدہ تو خیر پورا کا پورا ہی حمد باری کا مرقع ہے، اس میں اِدھر اُدھر بھٹکنے کی کم گنجائشیں ہوتی ہیں۔ اس میں بھی انھوں نے دنیاوی حسن و عشق کے جال میں پھنسنے اور اسلام سے دوری کو موضوع بنایا ہے جس کے ذریعہ وہ احکام الٰہی سے لوگوں کی روگردانی بتانا چاہتے ہیں۔ مدح میں مبالغے سے بھی خوب کام لیا جاتا ہے، لیکن اللہ کی حمد و ثنا میں مبالغے کے بھی ہاتھ پاؤں پھول جاتے ہیں، لہٰذا اس صنعت کی نشاندہی یہاں مشکل ہے۔ بزرگانِ دین کی شان میں جو مدح سرائی کی جاتی ہے، اس میں عقیدت اور خلوص کا رنگ غالب ہوتا ہے جبکہ دوسرے اشخاص یا بادشاہوں کی مدح سرائی میں جاہ و حشمت، خلعت وانعام اور منصب کی حصول یابی کی نیت کارفرما ہوتی ہے۔ یہ چند شعر:

یقیں کہ راہ نمائی ہے پیروی اس کی | نہیں تو سائے سے کیوں بھاگتا ہے دیو مُضِل
مثال عدل میں نوشیرواں کو تجھ سے غلط | کہ بُت پرست کہاں فارق حق و باطل
وہ آنچ تیغ میں تیری کہ کہتے ہیں دشمن | ابھی سے ہم تو جہنم میں ہوگئے داخل
مثال دوں جو زرہ پوشی مخاصم سے | ہزار پارہ ہو بے صدمہ دانۂ فلفل

(منقبت حضرت عمر)

راجہ اجیت سنگھ کی شان میں جو قصیدہ ہے، اس کے چند مدحیہ اشعار دیکھیے:

فصل بہار بعد یاس کس لیے غنچہ پھر ہوا | بزم میں تیری گر نہ تھی گُل کو اُمیدِ ساغری
تو وہ سوار یکہ تاز عرصۂ رزم گاہ میں | جامہ دریدہ جس کے ساتھ قطرہ زنی سے صف دری
توسن باد پا ترا روز وغا بگاڑ دے | صرصر عاد کی ہوا دم میں دکھا کے صرصری
بال و پر فرشتۂ موت ہیں یا پرِ خدنگ | دشنہ ہے دشنۂ قضا یا تیرے تیر کی سری
بسکہ خلف محال تھا ہوگئی نسل منقطع | ذات پہ تری اس قدر ختم ہے پاک گوہری

مدح میں شخصیت سے لے کر ممدوح سے وابستہ اشیا اور دوسرے عوامل کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ تیر وتفنگ اور محاذ جنگ کے گھوڑے اور ہاتھی وغیرہ کی مبالغہ آمیز توصیف پیش کی جاتی ہے۔ جیسا کہ اوپر کے اشعار میں آپ نے دیکھا۔

مومن کی قصیدہ نگاری میں مختلف اصطلاحات علمیہ بھی ملتی ہیں۔ جیسے علم ہیئت، طب، فلسفہ، ریاضی، نحو، تصوف وغیرہ سے متعلق اصطلاحات، طب اور حکمت کے حوالے سے چند اشعار اوپر پیش کیے جا چکے ہیں۔ اپنے قصائد میں مومن نے اقتضائے مضمون کے لحاظ سے صنائع و بدائع سے بھی کام لیا ہے۔ چونکہ صنائع و بدائع کے زیادہ استعمال سے کلام گرانبار بھی ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے حوالے سے بھی احتیاط لازمی ہے۔ البتہ قصیدہ ایک ایسی صنف ہے جس کے لیے صنعتوں کا استعمال زیور کی طرح ہے۔ مومن نے اپنے قصیدوں میں اس کا اہتمام کیا ہے جیسا کہ ان کے پیش رووں یا ہم عصروں نے اپنے قصائد میں کیا ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگر قصیدہ بہت ہی سادہ ہو اور صنائع و بدائع سے معرا ہو تو اس کی پذیرائی کی امید بھی کم ہوگی۔

آخر میں یہ عرض کرنا ہے کہ مومن جس طرح غزل میں اپنا ایک نمایاں مقام رکھتے ہیں بلکہ غالب کے بعد مومن ہی کا مقام ہے اُسی طرح قصیدے میں بھی ان کا مقام کسی سے کم نہیں۔ اس صنف کے تقاضوں کو پوری طرح برتا ہے اُن کے عہد میں قصیدہ نگاری میں اگر ترتیب بنائی جائے گی تو اول ذوق دوسرے مومن اور تیسرے نمبر پر غالب کا شمار ہوگا اور اگر غزل گو کی ترتیب بنے گی تو شاید اس طرح ہوگی پہلے غالب، دوسرے مومن اور تیسرے ذوق۔

○

ظفر کا تصور عشق

اردو غزل میں عشق کے موضوع اور اس کے لوازمات پر بہت کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔ یہ ایک آفاقی موضوع ہے جس کی مختلف جہتیں ہوسکتی ہیں۔ ہر شاعر اپنی تخلیقی ہنرمندی اور تجربے کی روشنی میں اسے برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے بھی 'عشق' کو اپنی غزلوں میں پیش کیا ہے۔ ظفر کی شخصیت اور اُفتادِ طبع نے البتہ ان کے حوالے سے اردو طبقے میں یہ تصور عام کردیا کہ ان کی شاعری میں حزنیہ عناصر غالب ہیں۔ لیکن جہاں تک میں نے ان کی منتخب غزلوں پر ایک سرسری نظر ڈالی ہے تو ایک الگ ہی دنیا نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں ساقی و میخوار بھی ہیں اور حسن کے مختلف تلازمے بھی، گل و بلبل کے قصے بھی ہیں اور ناپائیداری حیات کا رنگ بھی، دنیا سے گریز پائی بھی ہے اور زہد و تقویٰ سے قرب بھی سیر گلشن کا نظارہ بھی ہے اور اپنے عہد کی انتشار کی عکاسی بھی۔ کچھ مختلف رنگ کے اشعار ملاحظہ کرلیے جائیں:

خُم کے خُم پی گئے یارانِ سبوکش لیکن — ہم کو اس دور میں ساقی نے نہ اک جام دیا
کچھ ہوش میں بھی آنے دے، مجھ کو خدا سے ڈر — اے بیخودی چلی ہے تو لے کر کدھر مجھے
رخ پہ کیا زلف ترے غنچہ دہن چھوٹے ہے — ہم سیہ بختوں سے آخر کو وطن چھوٹے ہے
آخر تو جان صبح کو کرجائے گی سفر — دو چار اور نالۂ شبگیر کھینچ لوں
اسیرِ کنج قفس ہوں میں اے نوا سنجو — بلا سے میری گر آیا بہار کا موسم
ہم ہیں جوں زلفِ عارضِ خوباں — گو پریشاں ہیں خوشنما ہیں ہم

ظفر کی تخلیقی زنبیل میں اس نوع کے بہت سے اشعار ہیں جو زندگی اور جذبات کے مختلف پہلوؤں کو مختلف انداز میں پیش کرتے ہیں۔ میں یہاں ان کے عشقیہ رنگ شاعری اور اس کے دوسرے لوازات کا احاطہ کرنے کی کوشش کروں گا۔ ظفر کے اس شعر سے اپنی بات شروع کرتا ہوں کہ:

دشتِ وحشت کو ارادہ ہے کہ آباد کروں
کھول دے کاش مرے پاؤں کی زنجیر حریف

مرد جنوں کیش کو زنجیروں میں جکڑ دیا جاتا ہے۔ وحشت زدہ شخص کو ہمیشہ دشت کی وسعت ہی بھاتی ہے۔ یہاں بھی ایک عاشق کردار ہے جو عالم وحشت میں دشت کی طرف جانا چاہتا ہے لیکن اس کے پاؤں میں زنجیر ہے۔ اسی لیے لفظ کاش کے استعمال سے اپنی تہہ نشیں آرزو کا اظہار کرتا ہے۔ دراصل وہ بے وجہ دشت کی طرف جانا نہیں چاہتا بلکہ اسے وہ آباد کرنا چاہتا ہے۔ اس وحشت زدگی میں جسم کے پیرہن کا ہوش بھی نہیں رہتا۔

بدن پہ عاشقِ وحشی کے خاک کافی ہے
جنوں کے جوش میں کس کو ہے پیرہن کا ہوش

اسی طرح اس جنون نے جب بھی بدن پر پیرہن دیکھا تو اُسے چاک بھی کر دیا ہے اور اس چاک گریبانی کا رفو ہونا بھی مشکل ہے۔ ظفر نے ایک نئی بات کی ہے یعنی یہ کہ پھول کی چاک دامانی بھی رفو نہیں ہوتی۔ بلکہ یہاں پھول کے رنگ نے اس عاشق کردار کے گریبان کو بھی لہو رنگ کر دیا ہے۔ شعر دیکھئے:

ہیہات مثل گل نہ کسی رنگ ہو رفو
دستِ جنوں رکھے ہے گریباں سے اختلاط

عشق ایک ایسا جذبہ ہے جس کے دفور سے انسان بے بس ہو جاتا ہے۔ اس راہ عشق میں کئی مقام آتے ہیں جب عاشق تھک جاتا ہے یا پھر اس کی جان پر بن آتی ہے۔ دل جو زخم خوردہ ہوتا ہے یا اس کے باطن پر جو ایک چوٹ سی لگتی ہے، اس کا اظہار ظفر نے بڑی خوبصورتی سے کیا ہے:

دل ہی سے پوچھو عشق میں جو دل پہ بن گئی
بسمل ہی جانتا ہے جو بسمل پہ بن گئی

آہ کیا جانے طبیبِ عشق کس کی یاد میں
ہوک سی اٹھ کر کلیجے میں مرے رہ جائے ہے

منزل عشق بہت دور ہے اللہ اللہ
ایک ہی گام میں تم تھک کے ظفر بیٹھ گئے

جو اس کی جان پہ گزرے ہے وہ ہی جانے ہے
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے

عشق میں جو وحشت ہوتی ہے اس کے اثرات عاشق کی باطنی زندگی اور اس کی خارجی زندگی دونوں پر مرتب ہوتے ہیں۔ اس عشق میں جو قلندری، انا پرستی یا پھر آہ و فغاں یا اضطراب

کے عوامل و عناصر ملتے ہیں وہ بھی دامنِ دل کھینچتے ہیں۔ ظفر نے عشق میں عالمِ جنوں اور عالمِ وحشت کا خوب ذکر کیا ہے۔ پھر یہ کہ اس وحشت کی بہت سی جہتوں کو بھی پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے جو بھی ممکنہ رنگ ہو سکتے ہیں، ان کو ظفر نے اپنی تخلیقی حسیت سے ہم آمیز کر کے پیش کیا ہے۔ عشق کے جو رنگ ہوتے ہیں اس کے لیے وحشت کا اہم کردار ہوتا ہے۔ اس نوع کے چند اشعار سنیے:

دیکھیے کیا رنگ ہوگا جب کہ آئے گی بہار
ڈھنگ ابھی سے دیکھتے ہیں اور کچھ وحشت کے ہم

جوشِ وحشت کے ہمارے اور ہی کچھ ڈھنگ ہیں
رہنے دے گا یہ نہ جنگل میں نہ بستی میں ہمیں

اے جنوں توڑ کے زنجیر درِ زنداں کو
جی میں ہے کھائیے اب چل کے بیاباں کی ہوا

ناصحو دیکھنا تم سیرِ بہار آنے دو
پہنچے گی دشت میں لے کر مجھے وحشت سیدھی

عشق ایک داخلی جذبے کا نام ہے۔ اس عشق کے جو لوازات ہوتے ہیں اُن میں حزن و ملال یا اضطراب یا رسوائی یا حرماں نصیبی کے مضامین کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے اور یہی وہ تمام مقام ہے جہاں ظفر کا باطنی اضطراب انھیں داخلیت اور سوز گداز سے متصف کر دیتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

ڈرتا ہوں موجِ بحرِ محبت سے اے ظفر
ہاتھ آتے آتے دامنِ ساحل ڈبو نہ دے

جلا جلا کے کیا شمع ساں تمام مجھے
بس اور تو مرے سوزِ جگر سے کچھ نہ ہوا

آہ کب سینے سے اے ہم نفساں نکلے ہے
دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلے ہے

شاعری میں وارداتِ عشق کی تصدیق اہم نہیں ہوتی۔ البتہ عاشق و معشوق کے درمیان جو عہد و پیمان یا پھر راز و نیاز کی باتیں ہوتی ہیں یا پھر معشوق کی بے وفائی کا ذکر ہوتا ہے۔ اسے Witness کرنا ضروری ہوتا ہے جو شاعری کو عشق کا شناخت نامہ بنا دیتا ہے۔ کسی بھی معاشرے کے نشیب و فراز کا سب سے بڑا اور سچا شاہد شاعر ہی ہوتا ہے اور خود اپنے اندرون کی اتھل پتھل کا بھی شاہد ہوتا ہے اور یہ سب جہتیں معاملہ بندی کی ہیں۔ جیسے یہ اشعار:

خبر ہے یا نہیں تجھ کو کہ ہر شب تیرے کوچے میں
کوئی دیوار و در سے اپنا سر ٹکراتا پھرتا ہے

جو نہ ہونا تھا ہوا ہم پر تمھارے عشق میں
تم نے اتنا بھی نہ پوچھا کیا ہوا کیوں کر ہوا

تم اچھے وقت آپہنچے وگرنہ ہم تو مر جاتے
ارادہ ہو چکا اپنا غمِ فرقت میں یونہی تھا

اس عشق میں وارفتگی اور بے خودی یا خاکساری اور قلندری کچھ اس درجہ بڑھ جاتی ہے کہ

عاشق اپنے وجود کو معشوق کے بغیر ہیچ تصور کرنے لگتا ہے۔ ساری رات رونا دھونا یا محبوب کے راستے میں ایک ٹھوکر کی خاطر پڑے رہنا ایک عاشق صادق کا وطیرہ بن جاتا ہے۔ یہ طرزِ حیات اپنے وجود کی نفی کے لیے اختیار کیا جاتا ہے:

آفریں آپ کے سونے کو، نہ جاگے، اور ہم پس دیوار رہے گرمِ فغاں ساری رات
کوئی لگ جائے اترتے ہوئے شاید ٹھوکر اس تمنا میں پڑے ہیں ترے زینے کے قریب
کی ہے جن نے یار کے در کی گدائی اختیار بادشاہی ہے تمام اُس پر اسیری ختم ہے

ایک سوال یہ پیدا ہوسکتا ہے کہ اس نوع کے اشعار کا عمرانی پہلو یعنی Anthropological aspect کیا ہے؟ انسانی زندگی کی جو بھی مختلف جہتیں ہوسکتی ہیں، ان میں سے ایک عشق بھی ہے۔ اس جہت میں وقار اور انانیت کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ عشق میں وقار کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ عاشق ہمیشہ سینہ سپر رہے اور اس میں نرگسیت کا وفور ہو۔ بلکہ اپنی انا اور اپنے وجود کی شکست و ریخت میں بھی تجریدی اپروچ کے بجائے اصل انسانی اپروچ رکھتا ہو۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو بہادر شاہ ظفر کے عشقیہ اشعار میں برجستگی اور طباعی نظر آتی ہے اور ایسا تبھی ممکن ہے جب شاعر انسانی سرشت سے دور نہ جا پڑا ہو۔ فاروقی نے لکھا تھا کہ میر نے رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی اپنے عاشق کو انسان کی سطح پر پہنچا دیا۔ (شعر شور انگیز جلد اوّل، ص 114)

ظفر جب یہ کہتے ہیں کہ:

کوئی لگ جائے اترتے ہوئے شاید ٹھوکر
اس تمنا میں کھڑے ہیں تیرے زینے کے قریب

یا پھر یہ اشعار:

ہم غمِ دوری سے جس کے پہنچے مرنے کے قریب اُس نے اتنا بھی نہ پوچھا، کیا ہوا اچھے تو ہو؟
شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے ہڈی ہڈی مری، اے سوزِ نہاں جلتی ہے

تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہاں بادشاہ نہیں بلکہ ایک عام انسان کے احساسات چمک اٹھے ہیں۔ پھر یہ کہ جس طرح کی خودسپردگی اور خاکساری ہے اس سے ظفر کی غزلوں میں خلق ہونے والے عاشق کردار کی ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جو نہ افلاطونی ہے اور نہ نرگسیت کا شکار۔ اس کے برعکس عاشق کے اندر ایک طرح کی تشنگی یا محبوب سے دوری کے سبب ترستے رہنے کی کیفیت ملتی ہے جسے فراق گورکھپوری نے Tantalizing aspect سے موسوم کیا ہے۔ یونانی اساطیر میں ہے کہ

ایک دیوتا جس کا نام Tantalus تھا۔ اُسے ایک ایسی جگہ قید کر دیا گیا تھا جس کے ایک طرف انگور کے خوشے تو دوسری طرف چشمۂ آب تھا۔ یہ دیوتا دونوں طرف بار بار لپکتا تھا لیکن اس کی رسائی نہیں ہو سکتی تھی۔ لہٰذا یہ Tantalizing والی اصطلاح وہیں سے ماخوذ ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تصور عشق میں ترسنے اور حسرت ناکام کا ذکر بھی لازمی طور پر ہوتا ہے۔ ظفر کے یہاں بھی اس نوع کے اشعار بہت ملتے ہیں۔ اس مقام پر وہ ایک بادشاہ قطعی نہیں رہتے۔ شعر سنیے:

ترے کوچے سے ہے جو خاکسار اٹھا ہوا آتا
سریرِ سلطنت پر بیٹھتے آتا ہے ننگ اس کو

جس کے سر پر ہووے زیبا یار کے کوچے کی خاک
خاک اُس کو آرزوئے تاجِ شاہانہ رہے

کی ہے جن نے یار کے در کی گدائی اختیار
بادشاہی ہے تمام اُس پر اسیری ختم ہے

کی تو ہے تدبیر کچھ یاروں نے وصلِ یار کی
اے ظفر میرا مقدر بھی اگر یاری کرے

یہاں حسرت ناکام بھی ہے اور بادشاہی پر گدائی کو فوقیت دینے کا اہتمام بھی۔ تیسرے شعر میں کہا گیا ہے کہ جس نے درِ محبوب کی گدائی کی اور اس کے در کا سچا عاشق ہو رہا تو گویا بادشاہی اور اسیری دونوں کی تکمیل ہی نہیں ہوئی بلکہ دونوں مقام انتہا پر پہنچ گئیں۔ آخری شعر میں وہی آرزوئے وصل کا ذکر ہے جس کا انحصار یاروں کے ذریعہ کی گئی تدبیر اور خود عاشق کے مقدر پر ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انسانی رشتوں میں عشق کے سبب جو بھی رسومیات یعنی Conventions مذکور ہوتے ہیں، ظفر کے حوالے سے اگر کہا جائے تو یہاں عشق محض مثالی یا افلاطونی نہیں ہے بلکہ ایک گوشت پوست کا عاشق کردار ہے جو جاگتا ہے، سوتا ہے، روتا ہے، آہ وفغاں کرتا ہے، گلے شکوے کرتا ہے اور معشوق سے وصال بھی چاہتا ہے۔ اس عاشق کردار کے سامنے عشق کی تاریخ بھی ہے، تبھی تو کہتا ہے:

خاک مجنوں کی بگولے میں پھرا کرتی ہے
عشق میں خاک بھی ہو کر نہیں راحت ملتی

لیکن شاعر اسی عشق اور غمِ عشق کو اپنا غم خوار بھی تصور کرتا ہے:

جز غمِ عشق اور ہے غمخوار ایسا کون سا
کُلبۂ احزاں میں جو وہ میری غم خواری کرے

اور پھر اس عشق میں جو داغ اور زخم ملتے ہیں، ان کا اظہار ظفر نے بڑی خوبی کے ساتھ کیا ہے۔ ساتھ ہی غم عشق اور آنسو بہانے کے حوالے سے جو استعارہ سازی اور پیکر تراشی کی ہے وہ

بھی لائق توجہ ہے:

جس طرح آشنا سے کوئی آشنا ہنسے ہنستا ہے تیرے سامنے اس طرح میرا زخم
یوں کوئی بھر تو سکے ساغر سیماب میں آگ جیسے ہے عشق کی تیرے دل بیتاب کی آگ
گھبرا کے غم گسار سرہانے سے اُٹھ گیا توڑی مریضِ غم نے ترے اس طرح سے جان

پہلے شعر میں آشنا کہہ کر زخم کو ایک مرئی اور غیر مجرد کردار بنا دیا ہے۔ اس شعر میں کچھ ایسی برجستگی اور معنوی ندرت پیدا ہوگئی ہے کہ شاید و باید۔ خیال کو جس طرح ظفر نے بصری پیکر میں ڈھال دیا ہے یا یوں کہہ لیں کہ اس شعر میں زخم کو Personify کیا گیا ہے کہ لگتا ہے جیسے دو دوست مسکراتے ہوئے مصافحہ کررہے ہوں۔ اس مصافحے میں زخم مندمل ہوگیا ہے۔ ساغرِ سیماب میں آگ بھرنے والی بات عاشق کے دل مضطرب کے لیے استعمال ہوا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ سیماب کا استعمال ہمیشہ اضطراب کے لیے ہوتا ہے۔ اس استعارے سے جو پیکر خلق ہوا ہے اس سے اس شعر کی تخلیقیت فزوں تر ہوگئی ہے۔ ظفر کا مقصود یہ ہے کہ عشق میں اضطراب لازمی ہے اور راحت جاں کی طلب فضول ہے۔ یہاں عاشق کا کردار شعری کردار میں مبدل ہوجاتا ہے۔ یہاں ایک پہلو یہ اہم ہے کہ عشق کی کھیتی کے لیے ہم سب جانتے ہیں کہ دل ہی کا استعمال ہوتا ہے، لہٰذا جو بھی کچھ افتاد پڑتی ہے اسی بیچارے دل پر پڑتی ہے۔ میر نے تو کہا تھا:

اس طور دل سی چیز کو میں نے لگا دیا گویا محاسبہ مجھے دینا تھا عشق کا
کس کو خبر ہے، میر سمندر کے پار کی کیا جانوں چشم تر سے اُدھر دل پہ کیا ہوا
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے

ظاہر ہے کہ عشق کے لیے 'دل' ایک ایسا مرکزی کردار ادا کرتا ہے کہ جس کے بغیر عشق کا تصور ممکن نہیں۔ یہ ذات کا بھی استعارہ ہے اور روحانی کرب ونشاط کے اظہار کا بھی۔ لہٰذا ولی سے لے کر میر، سودا، مصحفی، آتش، ذوق، غالب، داغ سے لے کر آج تک یہ 'دل' مرکزی کردار کی حیثیت سے اپنا فریضہ انجام دے رہا ہے۔ یہ دل اہتزاز اور احتجاج دونوں کے لیے ذمہ دار ہوتا ہے۔ یعنی یہ کہ دل ذات سے لے کر کائنات تک کی وسعت رکھتا ہے۔ ظفر نے بھی اپنی غزلوں میں اس دل کو عشق کی جولاں گاہ بنایا ہے۔ انھوں نے بھی 'دل' کو اس کار عشق میں لگا رکھا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

دل دے کے تمھیں ہم نے اے شعلہ رخو جانا وہ تم سے ملے جس کی تقدیر میں جلنا ہو

ظفر اس شمع رو کی لگ رہی ہے لو ہمیں ہر دم چراغ صبح کب داغ دل بیتاب سا دمکا
ہاتھ کو ہاتھ پہ ٹو رکھ کے لگا جب چلنے ہاتھ ہم ملتے تھے دل تھا کہ ملا جاتا تھا
جائے گی نکل جان مری دیکھ کماندار تیر اپنا اگر تو نے مرے دل سے نکالا
میرے دل شکستہ میں آکر وہ کیا رہے رہتا ہے کون ایسے مکان خراب میں
لے گیا چھین کے کون آج ترا صبر و قرار بیقراری تجھے اے دل کبھی ایسی تو نہ تھی
عشق میں دل کو ظفر کس نے دیے یہ آبلے یہ وہ ہے بیمار جس کو آب و دانہ منع ہے
اب تو دیتے ہیں دل انھیں اپنا ہوں گے جو رنج و غم سمجھ لیں گے

اس نوع کے بے شمار اشعار دیوان ظفر میں موجود ہیں۔ پھر یہ کہ یہ اشعار محض خارجی اثرات سے مملو نہیں ہیں بلکہ ان میں بے تکلفی کے ساتھ داخلی احساسات سمو دیے گئے ہیں۔ پھر یہ کہ مضمون سے زیادہ ظفر کی نظر محاورہ بندی، برجستہ زبان کے استعمال اور شعریت پیدا کرنے کے جو بھی Tools ہو سکتے ہیں ان پر ہوتی ہے۔ استعارے، تشبیہات یا پھر رعایتوں اور مناسبتوں سے انھوں نے محاکاتی شعری تناظر خلق کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ ظفر عاشق کی داخلی کیفیات سے بخوبی واقف ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں جو تصور عشق ملتا ہے اس کا رنگ قاری کا دامن دل کھینچتا ہے۔ انھوں نے جہاں بھی جذبہ و تخیل کو ہم آمیز کیا ہے، ایک دل کش شعری فضا تعمیر ہو گئی ہے، یہ شگفتہ رنگ تغزل انھوں نے اپنی کلاسکی روایات سے اکتساب کیا ہے۔ ان روایتوں میں میر و مصحفی، آتش و شاہ نصیر سب شامل ہیں بلکہ ان کے استاد ذوق کا رنگ بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس شگفتہ اور دل کش اسلوب کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

رات کس گل کو گلے ہم نے لگایا تھا ظفر پیرہن جو عطر کی خوشبو میں ہے ڈوبا ہوا
اک نگہ پر دل و جاں دونوں تجھے دیتے ہیں تیرے عاشق ہیں یہ دل والے محبت والے
نہ کیوں کہ شوق کی گرمی سے دل کا داغ جلے وہ کہہ گئے ہیں کہ آئیں گے ہم چراغ جلے
آ گئی تھی اُس پری وش کی ذرا صورت نظر اب تلک ہے صورتِ آئینہ حیرانی مجھے
کہیں ایسا نہ ہو کھل جائے دل کا راز محفل میں ہماری آنکھ پھر اُس رونقِ محفل سے ملتی ہے

ظفر کے دیوان میں ایسے دلکش اور کیف و نشاط کے اشعار کی کمی نہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے:

”ظفر کے اُن شدید اشعار کو چھوڑ کر جہاں وہ ایک طرح سے جذبات و کیفیات

کے نقطۂ عروج پر ہوتے ہیں عام طور پر ان کی کامیاب غزلوں میں حلاوت، نرمی اور زبان کا رس ہے۔" (نوائے ظفر، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، 1958، ص 35)

ظفر کے تصور عشق میں خارجیت اور اظہار کی برہنگی کے بجائے ضبط اور داخلیت کا رنگ نظر آتا ہے۔ گرچہ کہیں کہیں مصنوعی رنگ بھی آگیا ہے اور یہ بھی ہوا ہے کہ کہیں کہیں جرأت، امانت، رشک اور رنگین کا سا رنگ ابھر آیا ہے۔ مگر اس نوع کی مثالیں بہت کم ہیں۔ شاید اسی نوع کے چند شعروں کی بنیاد پر نیاز فتح پوری نے لکھا تھا:

"عام طور سے ظفر کی شاعری کو سوز و گداز کی شاعری سمجھا جاتا ہے۔ لیکن میں یکسر اس کو اس صفت سے خالی پاتا ہوں۔ میرے نزدیک ظفر پیدا ہوا تھا صرف جرأت کے رنگ کی شاعری کرنے کے لیے اور اگر زمانہ مخالف نہ ہوتا تو وہ اس رنگ کا بے مثال شاعر ہوتا۔" (نگار، ظفر نمبر، لکھنؤ، 1930، ص 2)

ظفر کے تصورِ عشق میں ایک طرح کا ٹھہراؤ اور ضبط نظر آتا ہے۔ کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے انھوں نے غمِ عشق اور غم کائنات دونوں کو اپنے لہو میں حلول کرلیا ہے۔ تمام اشیاء اور محسوسات داخلی کائنات میں ضم ہوگئے ہیں۔ دراصل اس تصور عشق میں احساس ترفع یعنی Sublimity کی تلاش کی صورت کیا ہوسکتی ہے۔ سب سے پہلی بات ہے کسی بھی مضمون میں جمالیاتی عکس کا ابھرنا۔ کالرج (Coleridge) نے حسن کو فوری مسرت یعنی Immediate Pleasure کے ابلاغ کا ذریعہ کہا ہے۔ جہاں تک ظفر کی شعری اساس کا سوال ہے تو میں نے پہلے بھی عرض کیا تھا کہ غم و آلام اور ان کی شخصیت دونوں لازم و ملزوم کی طرح ہیں، لیکن حسن اور تصورِ عشق کے حوالے سے جو اشعار اب تک پیش کیے گئے، ان کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ انھوں نے زندانی اور خستہ حالی کے باوجود، اپنی تخلیقیت کو تابندہ رکھا ہے اور یہی ان کی شعری اساس بھی ہے۔ ظفر کی شاعری پر خواہ مخواہ کی ردائے مسکینیت ڈالنا مناسب نہیں۔ ظفر واقعی ایک بدنصیب شاعر تھے جو بادشاہ بھی ہوئے۔ پھر یہ کہ ذوق اور غالب کے عہد نے ان کی شعری بساط الٹ دی اور تحریک آزادی کے انقلاب نے بادشاہت چھین لی۔ ان کی شاعرانہ شخصیت اسی انقلاب اور دو جید شعرا یعنی ذوق اور غالب کی نذر ہوگئی۔ محمد حسین نے 'آب حیات' میں ان کے کلام کے معتد بہ حصے کو ذوق سے الحاق شدہ قرار دیا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے آزاد کے اس رویے کو منفی رویہ بتایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ان کی نظر آس پاس پڑی ہوگی تو سب سے پہلے خود ذوق کے شاگرد ظفر کا کلیات نظر آیا ہوگا۔ اُسے آزاد نے الٹ پلٹ کر دیکھا ہوگا تو مجموعی طور پر یہاں ذوق اسکول کی شاعری کے نمونے ملے ہوں گے۔ پھر یہ افسوس بھی ہوا ہوگا کہ شاگرد کا شعری سرمایہ استاد کے سرمایے پر بھاری ہے اور ایسا استاد جسے 'آب حیات' میں اردو کا 'عظیم شاعر' ثابت کرنا ہے اور یہ لکھنا ہے کہ "نظم اردو کا ان پر خاتمہ ہوگیا۔" آخر کار آزاد نے ظفر کے کلام کو ذوق کے سپرد کر کے اپنے اس مقصد کی تکمیل کی۔" (نوائے ظفر، 1985، ص 18)

بہر حال سر دست کلام ظفر کے حوالے سے تحقیقی نوعیت کی گفتگو میرا مقصود نہیں۔ میں نے ان کی غزلوں سے ایسے اشعار آپ کے سامنے پیش کیے ہیں جو تصور عشق اور واردات قلبی کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ عشق کے اثرات کے محض تماشائی نہیں تھے بلکہ اس کے باطنی کوائف سے بالطبع واقف تھے۔ اس موضوع کے حوالے سے بہت سی باتیں کی جاسکتی ہیں لیکن ظفر کے اس شعر پر اپنی گفتگو ختم کرتا ہوں کہ:

تم نے کیا نہ یاد کبھی بھول کر ہمیں
ہم نے تمھاری یاد میں سب کچھ بھلا دیا

(بہادر شاہ ظفر سمینار، قطر، دوحہ 16 مارچ 2011)

O

جوہر کی غزلوں میں دینی جمالیات کا پرتو

جوہر کی ایک غزل کا یہ شعر ہے:

کرتو تلاوت اس کے کلامِ مجید کی　　تنہائی کیسی قید میں؟ ہے وہ جو ہم سخن

اس غزل میں مذہبی اور اسلامی افکار کو پیش کرنے والے اور بھی کئی اشعار ہیں۔ لیکن وہ اشعار یہاں پیش نہیں کیے جائیں گے۔ سوال یہ ہے کہ محمد علی جوہر کی غزلوں میں عشق الٰہی یا عشق رسول کے نقوش کی اہمیت و معنویت کیا ہے؟ گرچہ ان کا اسلوب شاعری روایتی ہے لیکن انھوں نے اپنی زندگی کو جس طرح بامقصد بنایا، اسی طرح اپنی شاعری کو بھی مقصد اور پیغام کے لیے استعمال کیا۔ خدانخواستہ یہ ترقی پسند تحریک والی مقصدی شاعری نہیں ہے۔ یوں بھی جس مضمون کی بات ہو رہی ہے اس کے لیے صنف نظم زیادہ کارآمد ہوتی ہے۔ مولانا محمد علی کی نظمیں 'استقبال رمضان' یا 'الوداع ماہ رمضان' دیکھی جا سکتی ہیں۔

اردو غزل میں اسلامی یا دینی جمالیات کا پرتو کہیں کہیں ضرور مل جاتا ہے۔ مابعد جدید غزل گویوں نے بھی دینی جمالیات سے کام لیا ہے۔ لیکن جوہر کے یہاں اس کے نقوش زیادہ گہرے اور واضح طور پر ملتے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے جن میں دینی جمالیات کا پرتو پوری آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے:

ڈھونڈیں گے آپ کس کا سہارا خدا کے بعد　　ہے کس کے بل پہ حضرت جوہر یہ روٹھنا

سرحد ملی ہو عرش سے جس سرزمین کی　　ہم کو بھلا عزیز نہ ہو کیوں وہاں کی خاک

سجدوں سے اور بڑھتی ہے رفعت جبین کی　　اس آستان پاک پہ گھستا ہے چل کے سر

ان اشعار میں جوہر کا خالص ایمان و ایقان موجزن نظر آتا ہے۔ ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں جن میں دینی تلازموں کو دنیاوی انقلاب اور احتجاج کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ اشعار:

کہہ دو رضواں سے نہیں سایۂ طوبیٰ درکار   اپنی جنت ہے یہیں چھاؤں میں تلواروں کی
حریت کامل ہے ولا بندگیٔ حق   وہ تجھ کو غلامی ہی میں آزاد کریں گے
دو برس کی قید ہی کیا؟ قید ہے قید حیات   دیکھو، کب ہو خاتمہ اس قید بے میعاد کا
کٹ جائیں گے یہ دن بھی یہاں قید سخت کے   کم کچھ مگر وہاں کی سزا ہو تو جانیے

اگر افادی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس نوع کی شاعری انسانی سرشت کی ترتیب و تزئین کا کام کرتی ہے۔ ایسی شاعری میں ہیجانی کیفیت پیدا کرنے کے عوامل بھی نہیں ہوتے، اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر اس طرح کی شاعری کسی کو فائدہ نہیں پہنچاتی تو کم از کم نقصان بھی نہیں پہنچاتی۔ ساتھ ہی قاری یا سامع کے اخلاق کو بھی مجروح اور خراب نہیں کرتی۔ کچھ لوگ یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری کا یہ کام نہیں کہ وہ کسی کے اخلاق درست کرے۔ شاید ایسے لوگ شاعری کو کوئی Alien ٹائپ کی شے سمجھتے ہیں۔ اگر شاعر سماج میں جی رہا ہے، وہ سماج کے اثرات قبول کر رہا ہے، وہ خیر و شر کو سمجھتا اور اپنی زندگی میں برت بھی رہا ہے، اور یہ بھی کہ وہ پوجا پاٹ یا دوسرے مذہبی امور کی پاسداری بھی کر رہا ہے تو اس کی شاعری میں ان تمام باتوں اور عوامل کی عکاسی کیوں نہیں ہوگی؟ کیا آج کے اس پُرآشوب عہد میں الوہی جوہر (Divine Essence) کی ضرورت نہیں؟

محمد علی جوہر چوں کہ ان تمام مذکورہ اقدار اور اوصاف کی حقیقت سے پوری طرح باخبر تھے، ان کی زندگی اسلامی شعار سے متصف تھی، اس لیے ان کی غزلوں میں جگہ جگہ اس کے نقوش چمکتے نظر آتے ہیں۔ کسی کسی غزل میں تو چار پانچ یا چھ سات اشعار اسی طرح کے نکل آتے ہیں۔ ہم جوہر سے یہ امید نہیں کر سکتے کہ وہ جوش کی طرح یہ کہنے لگیں کہ:

یہ شاعری ہے عرش کی بازی گری نہیں   یعنی خدا نخواستہ پیغمبری نہیں

یا ساحر لدھیانوی کی طرح اس طرح کا باطل نظریہ پیش کریں کہ:

عقائد وہم ہیں، مذہب خیال خام ہے ساقی   ازل سے ذہن انساں بستۂ اوہام ہے ساقی

اب یہ دیکھیے کہ محمد علی جوہر کس طرح ذہن انساں کے بستۂ اوہام ہونے کو القط کرتے ہیں۔ ان کا مشہور زمانہ شعر ہے:

قتل حسین اصل میں مرگ یزید ہے   اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

اس شعر میں کیا عقیدے کا وہم ہے یا ذہن انسانی کے پستہ اوہام ہونے کی بات کی گئی ہے؟ اس

شعر میں حق و باطل اور خیر و شر کے درمیان جس خوبصورتی اور تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ خط امتیاز قائم کیا گیا ہے وہ لائق تحسین اور توجہ طلب ہے۔ اسی طرح یہ اشعار ملاحظہ کیجیے جس سے جوہر کے فکر اسلامی کے مستحکم ہونے کا ثبوت ملتا ہے:

ہم پھریں تجھ سے یہ نہ ہو یا رب؟ اس سے پہلے ہمیں اٹھا لینا
غافل خدا کے قہر سے دیتی نہیں پناہ سدِ سکندری ہو کہ دیوار چین کی

مذہبی اور اسلامی شاعری میں البتہ Seed of Poetry کی تلاش قدرے مشکل ہوتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ میری سمجھ میں یہ آتی ہے کہ اس نوع کی شاعری میں شعری خیال آرائی (Poetic Imagination) کی گنجائش کم ہوتی ہے، اور ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ پیغام یا مقصد حاوی ہوتا ہے اور ہم سب جانتے ہیں کہ پیغام یا مقصد والی شاعری میں تخلیقی ہنرمندی یا شعری صنعتوں سے کم کام لیا جاتا ہے۔ علامہ اقبال نے البتہ اس نوع کی شاعری میں بھی تخلیقی ہنرمندی کا جادو دکھایا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کام ہر ایک کے بس کا نہیں۔ لیکن یہاں بھی اگر ہم شاعری کے افادی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتے تو سیدھا سیدھا پیغام بھی ہمیں گوارا ہو سکتا ہے۔ ہاں، اگر اس افادی پہلو میں بھی اگر چیخ پکار کی روح حلول کر جائے تو پھر وہی ڈھاک کے تین پات، یعنی اس نوع کی اسلامی افکار والی شاعری اور ترقی پسند تحریک والی کھوکھلی نعرہ بازی والی شاعری میں کوئی فرق باقی نہیں رہ جاتا۔

محمد علی جوہر نے تو غزل کے دامن کو افکار اسلامی سے مطلع انوار بنا دیا۔ انھوں نے غزل سے پہلے بھی ہر جگہ 'لا غالب الا اللہ' لکھا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ اردو غزل کے کسی دوسرے شاعر نے غزل کہنے سے پہلے اس فقرے کا استعمال کیا ہوگا۔ اگر ایسا ہے تو وہی اس کے موجد اور مختتم دونوں ہیں۔ کس کس طرح سے انھوں نے اللہ اور اس کی ربوبیت اور قرآن اور رسول مکرم محمدؐ کے تئیں اپنی محبت و عقیدت پیش کی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

اس کی رحمت کو تو خود درکار ہے عذرِ گناہ لے کے پھر زاہد کا عذر بے گناہی کیا کروں
ہو محمدؐ کیوں نہ قرآں اور بھی ہم کو عزیز اس میں خود تیری جو جیتی جاگتی تصویر ہے
یا الٰہی طوق لعنت ہو نہ گردن میں وہاں غم نہیں گریاں ہمارے پاؤں میں زنجیر ہے

عشق الٰہی، عشق رسولؐ اور عشق حسینؓ یہ تینوں جہتیں ان کی غزلوں میں نظر آتی ہیں۔ ایک ہی غزل میں اگر دیکھنا چاہیں تو یہ تینوں جہتیں مل جاتی ہیں۔ یہ غزل بہت مشہور بھی ہے۔

دیکھیے کہ انھوں نے غزل کی ہیئت کو کس طرح اس بامقصد شاعری کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان کے فکری رویے کا پُرخلوص اظہار ان شعروں میں دیکھیے:

'توحید تو یہ ہے کہ خدا حشر میں کہہ دے یہ بندہ دوعالم سے خفا میرے لیے ہے
کیا ڈر ہے جو ہو ساری خدائی بھی مخالف کافی ہے اگر ایک خدا میرے لیے ہے
اے شافع محشر جو کرے تو نہ شفاعت پھر کون وہاں تیرے سوا میرے لیے ہے
پیغام ملا تھا جو حسین ابن علی کو خوش ہوں وہی پیغام قضا میرے لیے ہے

محمد علی جوہر کی غزلیں میر و غالب، سودا اور ذوق، آتش و مصحفی، مومن و شیفتہ یا اس طرح فراق و جگر کی غزلیں نہیں۔ البتہ ان کی شاعری کا مضمون علامہ اقبال کی فکر سے خوشہ چینی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اسلامی افکار و اقدار کی پیش کش دانستہ انداز میں کی ہے۔ یعنی فلسفہ طرازی سے کام نہیں لیا ہے۔ شاید اس لیے کچھ نقادوں نے ان کی شاعری میں بیانیہ انداز کے ہونے کا ذکر کیا ہے۔ لیکن بات پھر وہیں آتی ہے کہ بامقصد اور پیغام والی شاعری میں کس قدر فلسفہ طرازی یا ابہام کی کارفرمائی ہونی چاہیے۔ محمد علی کی شاعری میں یہی وہ نکتہ ہے جو انھیں دوسروں سے منفرد کرتا ہے۔

○

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

فیض: گل رنگ تمثال کا شاعر

فیض کی شاعری جذبات اور احساسات کو پیکر عطا کرتی ہے۔ نظموں اور غزلوں میں فیض کے یہاں فکر و فلسفے کی رنگ آمیزی سے زیادہ احساس اور جذبے کے لطیف پیکر نظر آتے ہیں۔ انھوں نے روایت کو نیا پیرہن عطا کیا یا یوں کہیں کہ روایت کے پیرہن میں معاشرے کی کشمکش، انسانی جدوجہد اور سیاسی و سماجی رویوں کو نئے انداز میں پیش کیا۔ یہ دو شعر ملاحظہ کیجیے:

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کردیا — تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے
دست صیاد بھی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی — بوئے گُل ٹھہری نہ بُلبل کی زباں ٹھہری ہے

فیض کی شاعری کے جہاں اور بہت سے گوشے ہو سکتے ہیں وہیں ان کے یہاں 'رنگ' کی بھی بڑی اہمیت رہی ہے۔ غالب طور پر انھوں نے 'سرخی' اور اس کے مماثل کی اشیاء کو اپنی شاعری میں پیش کیا ہے۔ پھول، گل، لالہ، ارغواں، مئے، شراب، ہونٹ، عارض وغیرہ کی سرخی یا پھر آتش گل جیسی ترکیب سے انھوں نے اپنی شاعری میں ایک لہکتا اور جھمکتا ہوا جہان آباد کیا ہے۔ یہ سب جہات، 'گل رنگ تمثال' کے ذیل میں آتی ہیں۔ رنگ کے حوالے سے 'دست صبا' کا یہ شعر دیکھیے:

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے تمھارے بام پر آنے کا نام

محبوب کے رنگِ پیرہن اور زلف کی خوشبو سے ایک عاشق کے لیے موسم بہار کی تشکیل ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ پھول کا رنگ اور خوشبو دونوں محبوب میں موجود ہیں۔ زلف کی خوشبو اور پیرہن کے رنگ نے موسم گل کا ماحول پیدا کر دیا ہے۔ اردو شاعری میں پیرہن کو دوسرے شاعروں نے بھی برتا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ اس کی اقسام اور اس کی صفات کو میراجی نے اپنی نظموں میں پیش کیا ہے۔ فیض نے یہاں رنگ پیرہن پھول کی رنگت کے لیے استعمال کیا

ہے۔ اسی طرح یہ ایک شعر دیکھیے جس میں فیض نے محبوب کے ہونٹ کی مختلف الجہات صفات کا ذکر کیا ہے:

وہ ہونٹ فیض سے جن کے بہار لالہ فروش
بہشت و کوثر و تسنیم و سلسبیل بدوش

(ایک رہگزار پر: نقشِ فریادی)

ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

خمار خواب سے لبریز احمریں آنکھیں
سفید رُخ پہ پریشان عنبریں آنکھیں

....

ضیاءِ مہ میں دمکتا ہے رنگِ پیراہن
ادائے عجز سے آنچل اڑا رہی ہے نسیم

(تہِ نجوم: نقشِ فریادی)

بہار، جو لالہ فروش ہے یا یہ کہ بہار میں جو رنگینی ہے وہ محبوب کے ہونٹوں کا فیض ہے۔ خواب کے خمار سے آنکھیں احمریں یعنی سرخ ہیں۔ ضیاءِ مہ یعنی چاندنی جب محبوب کے پیرہن پر پڑتی ہے تو وہ اور بھی چمکنے دمکنے لگتا ہے۔ آخر کا مصرع کہ ع ادائے عجز سے آنچل اڑا رہی ہے نسیم۔ نسیم بھی محبوب کا آنچل اڑانے میں عاجزی سے کام لے رہی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ سب محبوب کے احترام کے سبب ہے یعنی نسیم کو بھی محبوب کی رنگینی، خوبی اور شوخی کا پاس ہے۔ آنچل کو محبوب کے دوسرے متعلقات کے ساتھ فیض نے اور بھی اُبھارا ہے:

اُن کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں

(موضوعِ سخن: نقشِ فریادی)

چلمن کے پیچھے آنچل، محبوب کا رخسار یا پیراہن ہے جس کے سبب چلمن بھی رنگین ہو گئی ہے۔ یہاں شاعر نے 'کچھ تو ہے' سے معرفہ کے بجائے نکرہ کی صورتِ حال پیدا کر دی ہے، جسے ہم شاعری کی زبان میں تجاہل عارفانہ کہتے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ پہلے تو تین غیر مجرد اشیاء یعنی آنچل، رخسار اور پیرہن کا ذکر کیا، بعد ازاں تجاہل کا راستہ اپنایا۔ اب یہ قاری اور اس کے

زاویۂ قرأت پر منحصر کرتا ہے کہ وہ چلمن کے رنگین ہونے کے لیے بطور سبب کے، مذکورہ اشیا میں سے کس کا انتخاب کرتا ہے۔

حسرت نے یہی مضمون اس طرح پیش کیا تھا جو فیض کے شعر کا پس منظر بنتا ہے:

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود　　رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

فیض کے یہ چند شعر دیکھیں:

شام گلنار ہوئی جاتی ہے دیکھو تو سہی　　یہ جو نکلا ہے لیے مشعلِ رخسار، ہے کون
اگر شرر ہے تو بھڑکے، جو پھول ہے تو کھلے　　طرح طرح کی طلب، تیرے رنگ لب سے ہے
گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے　　چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

یہ اشعار 'زنداں نامہ' سے ہیں۔ شام کا گلنار ہونا کسی کی مشعلِ رخسار کے سبب ہے۔ مشعل رخسار کی ترکیب عارضِ محبوب کی سرخی اور اس کی شدت کو ظاہر کرتی ہے۔ دوسرے شعر میں شرر اور پھول کو رنگِ لب کے مساوی رکھا گیا ہے۔ محبوب کے لبوں کی سرخی، شرر اور پھول کی سرخی کے مشابہ ہے۔ تیسرے شعر میں گلوں میں رنگ بھرے جانے اور بادِ بہاری کا دار و مدار محبوب کے گلشن میں آنے پر ہے۔ فیض نے پھولوں کے کھلنے اور باد بہار کے چلنے کو کاروبار گلشن تصور کیا ہے۔ حسن کی مختلف جہات میں سے ایک جہت 'رنگ' بھی ہے۔ رنگ میں بھی اردو شاعروں نے سرخی اور سرخی مائل رنگ کو محبوب کے لب و عارض کے قریب سمجھا ہے جس میں تخیل سے زیادہ حقیقت کا گزر ہے۔ ترقی پسند مصنفین کے حوالے سے کلیم الدین احمد نے لکھا ہے:

> ''تصورات میں جدت نہ سہی کم از کم طرز ادا میں حسن تخیل اور انفرادی رنگ آمیزی تو ہو۔ لیکن ترقی پسند ادب میں طرز ادا بھی ناقص ہے۔''
>
> (اردو تنقید پر ایک نظر، ص157)

بے شک ترقی پسندوں میں سے بیشتر نے کلاسکی اور روایتی شاعری کے موضوعات کو پیش کیا۔ لیکن ان میں سے جن شاعروں نے طرز ادا میں انفرادی رنگ پیدا کیا ان میں فیض کا رنگ سب سے نمایاں نظر آتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی بات بالکل درست ہے لیکن اس کا اطلاق فیض کی شاعری پر بالکلیہ نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ انھوں نے اپنا انفرادی اسلوب پیدا کر لیا ہے۔ فیض کا یہی تو کمال ہے کہ تمام تر کلاسیکی اور روایتی الفاظ و تراکیب کو نیا پس منظر عطا کیا اور سماجی معنویت یا ترقی پسند تحریک کے منشور کو انھوں نے اپنی شاعری پر کبھی حاوی نہیں ہونے دیا۔

جہاں تک ''رنگ'' یا اس سے لفظی و معنوی انسلاک کا تعلق ہے، فیض نے اپنی نظموں اور غزلوں دونوں میں اس کا پورا پورا خیال رکھا ہے۔ آیئے چند اشعار اور دیکھتے ہیں:

ے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخیٔ مے سے　　تزئینِ در و بامِ حرم کرتے رہیں گے
باقی ہے لہو دل میں تو ہر اشک سے پیدا　　رنگِ لب و رخسارِ صنم کرتے رہیں گے
(لوح وقلم: دست صبا)

اس بام سے نکلے گا ترے حسن کا خورشید　　اُس کُنج سے پھوٹے گی کرن رنگ حنا کی
اس در سے بہے گا تری رفتار کا سیماب　　اُس راہ پہ پھولے گی شفق تیری قبا کی
(دو عشق: دست صبا)

مذکورہ بالا اشعار میں سرخیٔ مے سے تزئین در و بام کرنا، دل کے لہو سے محبوب کے لب و رخسار کو رنگین کرنا، محبوب کے رنگ حنا کا پھوٹنا، محبوب کی قبا سے شفق کا پھوٹنا، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فیض نے شعوری طور پر رنگوں کو شعری پیکر کا حصہ بنایا ہے۔ یہ درست ہے کہ شاعری میں شعور کا عمل دخل ہوتا ہے لیکن اگر شعور کی کارفرمائی اہتمام کے ساتھ بیٹھ کر ہوتی تو شعری پیکر میں درار پڑ جاتی، بلکہ اسے یوں کہہ لیں کہ جس طرح کپڑے کا کچا رنگ ہلکی دھوپ اور ہوا میں پھٹ جاتا ہے، ماند پڑ جاتا ہے، ٹھیک اسی طرح رنگوں کے استعمال کی شعوری یا عمداً کاوش از کار رفتہ یا محض ظاہری نمود کی صورت بن کر رہ جاتی ہے۔ مگر فیض کی شاعری میں جو'سرخی' ہے اس کا جدا کیا جانا گوشت سے ناخن کے جدا ہونے جیسا عمل ہے۔ جتنے بڑے فنکار ہوئے ہیں ان کے یہاں پیکر تراشی کے عمل میں استحکام اور ہنرمندی کا جوہر نظر آتا ہے۔ بصری اور لمسی پیکروں سے حسّی پیکروں تک کے سفر میں ایک خاص تخلیقی ہنرمندی کی ضرورت ہوتی ہے۔ کسی بھی خارجی شے کی بصری تصویر (Visual Image) محض خارجی تاثر پیدا نہیں کرتی بلکہ یہ موضوعی یعنی Subjective ہو کر ہمارے باطن کا حصہ بن جاتی ہے۔ اگر ایسا تاثر پیدا نہیں ہوتا تو یہ پیکر تراشی محض ایک ذہنی ورزش ہوتی ہے۔

فیض سے پہلے ہماری کلاسک شاعری میں میر و مصحفی یا غالب و اقبال، حسرت و فراق سبھوں نے پھول اور لالے یا اس نوع کے دوسرے رنگوں کو احساس جمال کی تصویر کشی کے لیے استعمال کیا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

لو دیتا ہے کیا کیا یہ چراغ تہِ داماں　　ملبوس سے رنگینیٔ تن کھیل رہی ہے
فراق

یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہہ میں　　سرخی یہ ان کی جھلکے جیسے بدن کی تہہ میں
مصحفی

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگِ گل سے میرؔ　　بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے
میر

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود　　رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام
حسرتؔ

پھول، مے گلفام، سرخیٔ بدن، بدن کی ڈلک، جسم یار کی خوبی، یہ کچھ ایسے شعری تلازمے ہیں جو محبوب اور اس کے عضویاتی تلازمے (Bodily Associations) سے ہم آمیز ہوکر مختلف رنگوں کے پیکر تراشتے ہیں۔ فیض نے جو پیکر تراشے ہیں ان میں بیشتر مرئی اور بصری پیکر ہیں۔ فیض نے اس پیکر تراشی اور مصوری سے انسانی جذبات اور احساسات کو چھوا ہے۔ بلکہ سرخیٔ مے سے تزئین در و بام کرنے کا حوصلہ بھی عطا کیا ہے۔

اردو شاعری میں آپ جدھر بھی نظر اٹھائیں (کسی بھی ازم یا تحریک سے ماورا ہوکر) سرخیٔ مے، لہو کی سرخی، شفق، گلال، مئے ارغواں، عارض گلگوں، رنگ چمن، رنگ پیرہن، آتش گل، آتش سیال (بمعنی شراب) وغیرہ اور ان جیسے دوسرے بہت سے تلازمے مل جائیں گے جو تمثال آفرینی کو فروغ بخشتے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے:

دیکھ زنداں سے پرے رنگ چمن جوش بہار　　رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ
مجروح

ریل کے زور شور سے سارا مکاں لرز گیا　　اوس الگ نہ ہوسکی کھلتے ہوئے گلاب سے
ظفر اقبال

مرجھا گیا جو دل میں اجالے کا سرخ پھول　　تاروں بھرا یہ کھیت بھی بنجر لگا مجھے
شکیب جلالی

میں دیکھتا تھا شفق کی طرف مگر تتلی　　پروں پہ رکھ کے عجب رنگ زار لے آئی
بانی

اپنے اپنے زمانے کے حالات اور تیور، تناظر اور لوازمات کو سامنے رکھ کر شاعری کی جاتی ہے۔ مذکورہ بالا شعروں میں جو رنگ تمثال ہے اور ان میں جو افتراق (Binaries) ہے اسے بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ پھر یہ کہ ہر شاعر کا اپنا شعری و فکری وجدان ہوتا ہے۔ فیض کا شعری وجدان اپنے ماحول سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے بھی کہیں نہ کہیں ماضی کی طرف مراجعت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ فیض کی تخلیقی عظمت و انفرادیت کا سبب بھی یہی ہے۔ اچھا ہوگا اگر فیض کے کچھ اور اشعار زیر بحث آجائیں جن سے 'تمثال رنگ' کی جہتوں کا پتہ چلتا ہے:

1۔ جو پھول سارے گلستاں میں سب سے اچھا ہو — فروغ نور ہو جس سے فضائے رنگیں میں
خزاں کے جور و ستم کو نہ جس نے دیکھا ہو — بہار نے جسے خون جگر سے پالا ہو
وہ ایک پھول سماتا ہے چشم گلچیں میں

(حسن اور موت: نقش فریادی)

2۔ ضیاء مہ میں دمکتا ہے رنگ پیراہن — ادائے عجز سے آنچل اڑا رہی ہے نسیم

(یہ نجوم: نقش فریادی)

3۔ سرخ ہونٹوں پر تبسم کی ضیائیں جس طرح — یاسمن کے پھول ڈوبے ہوں مے گلنار میں

(تین منظر: نقش فریادی)

4۔ چشم مے گوں ذرا ادھر کر دے — دست قدرت کو بے اثر کر دے

(غزل: نقش فریادی)

5۔ خیال و شعر کی دنیا میں جان تھی جن سے — فضائے فکر و عمل ارغوان تھی جن سے
6۔ مچل رہا ہے رگ زندگی میں خون بہار — الجھ رہے ہیں پرانے غموں سے روح کے تار

(میرے ندیم: نقش فریادی)

7۔ اس کے بدلے مجھے تم دے گئے جاتے جاتے — اپنے غم کا یہ دمکتا ہوا خوں رنگ گلاب

(نوحہ: نقش فریادی)

8۔ پیو کہ مفت لگا دی ہے خون دل کی کشید — گراں ہے اب کے مئے لالہ فام کہتے ہیں

(غزل: دست صبا)

9۔ تازہ ہیں ابھی یاد میں اے ساقیٔ گلفام — وہ عکس رخ یار سے لپکے ہوئے ایام

(دو عشق: دست صبا)

10۔ ہر ایک صبح ملاقی ہے بار بار نظر ترے دہن سے ہر اک لالہ وگلاب کا رنگ

(زنداں نامہ سے)

11۔ دامنِ درد کو گلزار بنا رکھا ہے آؤ اک دن دلِ پُرخوں کا ہنر تو دیکھو

(غزل: زنداں نامہ)

شعر نمبر 2 میں یہ بتایا جارہا ہے کہ چاند کی روشنی میں محبوب کے پیرہن کا رنگ دمک رہا ہے اور نسیم اس کے آنچل کو نہایت ہی احترام اور عاجزی کے ساتھ اڑا رہی ہے۔ اس میں 'ادائے عجز' کے سبب شعری اور تخلیقی عظمت فزوں ہوگئی ہے یعنی یہ کہ محبوب کے آنچل کو چھونے میں ہوا بھی عجز و انکسار سے کام لے رہی ہے۔ شعر نمبر ۳ میں یہ پیکر ابھرتا ہے کہ محبوب کے ہونٹوں پر جو مسکراہٹ ہے اُسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ سرخ شراب میں یاسمن کے پھول ڈوبے ہوئے ہیں۔ تبسم سے جو روشنی بکھری ہے وہ ایک اضافی چیز ہے، دراصل محبوب کے ہونٹوں کی سرخی کو مے گلنار کے مماثل قرار دینا تھا۔ حالاں کہ ہونٹوں پر مسکراہٹ کے سبب تبسم میں بھی ہونٹوں کی سرخی رل مل گئی ہے۔

شعر نمبر 7 میں عاشق یہ کہہ رہا ہے کہ اے مرے محبوب تم جب رخصت ہوئے تو تمھارے غموں کا ایک دمکتا ہوا گلاب میرے حصے میں آیا۔ یہاں غم جدائی کی شدت کا بیان ہے۔ محبوب کے عارض کا پیکر مثل گلاب ہے یا یہ کہ اس کی یادیں دل پر زخم کے پھول کھلا رہے ہیں۔ یہاں مجروح سلطانپوری کا یہ شعر یاد آرہا ہے:

جاؤ تم اپنے بام کی خاطر ساری لوئیں شمعوں کی کتر لو
زخم کے مہر و ماہ سلامت جشن چراغاں تم سے زیادہ

مجروح کے یہاں زخم مہر و ماہ کی طرح ہے جب کہ فیض کے یہاں غموں کا ایک خوں رنگ گلاب ہے۔ خون جیسے رنگ والا گلاب وہی زخم ہے، جو شدت غم کے سبب ابھرا ہے۔

فیض نے شدت غم اور درد کو جگہ جگہ گلاب اور گلزار بنانے کی بات کی ہے۔ اوپر مذکور اشعار میں شعر نمبر ۱۱ میں بھی انھوں نے دامن درد کو گلزار بنانے کی بات کی ہے اور پھر محبوب کو دعوت دی جارہی ہے کہ کسی دن آکر دل پُرخوں کا ہنر بھی دیکھ جاؤ۔ یعنی عاشق کے دل پُرخوں کا اثر ہے کہ اس درد کا دامن گلزار کی طرح کھل رہا ہے۔ ایسی لالہ کاری اور پیکر تراشی فیض کے تخلیقی فن کا اعجاز ہے۔

ایسے پیکروں کی مختلف جہات اور توضیحات ہوسکتی ہیں۔ ایسے شعروں میں ہم فلسفے اور وجدان (Intuition) کی تلاش نہیں کرتے۔ یہ الگ بات ہے کہ شاعری میں وجدان کا بہت کچھ عمل دخل ہوتا ہے۔

فیض کی خوبی یہی ہے کہ منفی اثر اور کیفیت پیدا کرنے والے اعمال یا اشیا میں بھی وہ ایک مثبت جہت تلاش کر لیتے ہیں۔ جیسے ابھی جس شعر کا ذکر ہوا اسی طرح شعر نمبر ۸ میں وہ کہتے ہیں کہ اس بار شراب کی کمی ہے لہٰذا اس کمی کو پورا کرنے کے لیے میں نے اپنے خون دل کی کشید مفت عام کردی ہے۔ اس میں سیاسی افادی پہلو بھی پوشیدہ ہوسکتا ہے۔ لیکن اگر شعوری کوشش نہ کریں تو ایک سیدھے سچے انسان کی جاں نثاری اور جاں سپاری کا پیکر اُبھرتا ہے۔ اس دور جدید میں جو انتشار اور افراتفری ہے، آج جس طرح انسانوں کا لہو بہتا ہے بلکہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسانوں کا لہو جس قدر سستا ہوگیا ہے، اس تناظر میں بھی یہ شعر کہا جاسکتا ہے۔ یعنی یہ کہ انسانی خون کی بہ نسبت شراب مہنگی ہے۔ دکان پر شراب مفت نہیں ملتی لیکن سڑکوں پر انسانوں کا لہو مفت میں ضرور بہتا ہے۔ فیض کی تخلیقی ہنر مندی یہی ہے کہ وہ سیاسی بحران کو بھی احساس جمال اور کیف ونشاط سے ہم آہنگ کر کے ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ دوسرے ترقی پسند شاعروں کی بہ نسبت ان کا شعری اظہار ہمیں زیادہ اپیل کرتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

> ”فیض کے کمال فن کا ایک سامنے کا پہلو یہ ہے کہ وہ انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس سے اور جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر سے الگ نہیں ہونے دیتے بلکہ اپنے تخلیقی لمس سے دونوں کو ہم آمیز کر کے ایک ایسی شعری لذت اور کیفیت خلق کرتے ہیں جو مخصوص جمالیاتی شان رکھتی ہے۔“

(ادبی تنقید اور اسلوبیات 2001، ص 182)

یعنی یہ کہ اگر فیض کو میر کے اس شعر:

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

کی تفسیر و تعبیر بھی کرنی ہوگی تو وہ کوشش کریں گے کہ شعوری طور پر ذہن انسانی کو دھچکا لگنے سے بچا لیا جائے اور مضمون کی ترسیل بھی ہوجائے۔ اگر چاہیں تو اس تصور کے ڈانڈے افلاطون کے

اس تصورِ فن سے ملائے جاسکتے ہیں جس میں اس نے کہا تھا کہ منفی جذبات مثلاً غصہ، رنج وغم، خوف و ہراس، حسد وغیرہ کے آزادانہ اظہار سے بھی مسرت حاصل ہوسکتی ہے۔ اس کے بقول ہومر نے غصہ کے بیباک اظہار کی مسرت کا ذکر کیا ہے۔ افلاطون نے گرچہ ہمیشہ افادی فن کی تعریف کی جیسے فن طب، فن زراعت، فن تعمیر وغیرہ لیکن شاعری کے افادی پہلو کو جس سے انسانی اقدار کو ارفع کیا جاسکے، وہ مناسب اور درست سمجھتا تھا۔

جہاں تک فیض کے شعری امتیاز کی بات ہے، تو اس ضمن میں یہ بات ان کی تخلیقات (اکا دکا کو چھوڑ کر) کی روشنی میں کہی جاسکتی ہے کہ انسانی ذہن وادراک کو متاثر کرتی ہیں، ادراک سے ماورا ہوکر پھسل نہیں جاتیں۔ اس کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ الفاظ وتراکیب کے برتنے پر قدرت ہو اور یہ شعور بھی ہو کہ بھونڈی بھونڈی علامتوں یا دوراز کار استعاروں سے ترسیل معانی کی راہیں مسدود نہ ہوجائیں۔ شاعری میں اسباب وعلل کی حیثیت و اہمیت وہ نہیں ہوتی جو سائنس میں ہوتی ہے۔ فیض اس بات سے پوری طرح واقف تھے۔ شاعری ایک فن لطیف ہے، اس بات سے واقف ہونا ایک بات ہے اور اس پر عمل پیرا ہونا دوسری بات۔ فیض اس حقیقت سے واقف بھی تھے اور اس پر عمل پیرا بھی رہے۔ Ransom اپنے ایک مضمون 'Poetry : a note on ontology' میں لکھتا ہے:

> "Science gratifies a rational or practical impulse and exhibits the minimum of perception. Art gratifies a Perceptual impulse and exhibits the reason."

دکھ اور غم کے شرار (یہ بھی سرخ ہوتے ہیں) کو گلزار بنایا جانا اور اسی الم آلود جائے وقوع کو سحر کا روشن افق قرار دینا فیض کی شاعری میں ایک بلند پیکر سازی کا عمل بن کر ابھرتا ہے:

جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں / سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کھل کر / شفق کا گلزار بن گئے ہیں

نظم ملاقات (زنداں نامہ) کے تیسرے حصے سے یہ مصرعے لیے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ پورا 'زنداں نامہ' جیل ہی کی تخلیقات کا ثمرہ ہے۔ یہ 1953 کی نظم ہے۔ فیض نے صرف 1947 کی آزادی کا خواب نہیں دیکھا تھا بلکہ انسان کی اصل ذہنی آزادی کے وہ خواہاں تھے۔ انھوں نے ۴۷ء کی آزادی کے بعد کی افراتفری، جبر وقہر اور شب وستم کے سائے تلے ہجرت اور انسانی خون کی گرم بازاری سے پیدا ہونے والی اپنی الم ناک اور نفرت آمیز فکر کو شعری پیکر میں

ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ غم کا شرار ہو یا شفق کا گلزار، عارضِ گلگوں ہو یا رنگ پیراہن، آتش گل ہو کہ مے ارغواں، نورِ سحر ہو یا تہہ کمندِ صبا کی مست خرامی — گویا فیض نے جو بھی پیکر خلق کیا ہے، اس کا محرک انسانی اقدار کی پامالی یا خود انسانیت کی اسیری رہا ہے۔ کبھی کبھی اس میں صبح اور نورِ سحر کی بشارت بھی دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کی شدت احساس اور ان کے جذبات و احساسات کی چھٹپٹاہٹ غزل کے اس ایک شعر میں دیکھی جاسکتی ہے۔ یہ غزل جناح اسپتال، کراچی، جولائی 53ء میں کہی گئی تھی۔ شعر ہے:

آخر شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی

ایسا جیسے شاعر تنہا ہکا بکا کسی سنسان جگہ یا موڑ پر کھڑا ہوا اپنے ساتھیوں کو دیکھ رہا ہے اور یہ وقتِ آخرِ شب ہے، یعنی یہ کہ صبح ہونے ہی والی تھی کہ ہم سفر بچھڑ گئے یا منتشر ہو گئے اور صبا جو پیام صبح لے کر آرہی تھی وہ بھی کہیں راستے میں رہ گئی یا کسی نے اُسے روک لیا اور آخر کار ایسے میں 'صبح' جو شاعر کی منزل تھی وہ خاموشی سے دبے پاؤں کسی دوسری طرف چلی گئی۔ فیض نے اس ایک شعر میں خود کو معدوم راوی رکھ کر آزادی کی قندیل لے کر چلنے والے قافلے کا حصہ بنایا ہے۔ صبا بھی ایک کردار ہے اور صبح بھی۔ یہاں تک 'شب' بھی کردار رہی ہے۔ رات (شب) سیاہی کی علامت ہے اور دوسرے مصرعے میں صبح (نور اور روشنی) آزادی یا ظلمت کے بعد کا سورج ہے — فیض کے معنیاتی نظام کی تشکیل میں ان کے فکری وفنی شعور کا بڑا عمل دخل ہے۔ انھوں نے سبک اور رواں اسلوب میں کریہہ اور ظلمت بھرے دور کی تاریخ کو نظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ جو لوگ فیض کے دور اور ان کے فکری نظام سے واقف نہیں، انھیں ان کی شاعری میں محض رومانی حظ کا احساس ہوگا۔ ان کے تمام تر بصری اور حسی پیکروں میں شعوری طور پر اپنے دور کی کشمکش اور انسانی جبر اور اس سے باہر آنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ فیض کی ذہنی سطح پست نہیں، بلند تھی۔ انھوں نے فلسفہ طرازی کے بجائے انسانی اقدار کی عکاسی کی ہے۔ قدروں کی شکست و ریخت اور ان کی بقا کے نغمے گائے ہیں۔ نغمے اس لیے کہ ان کی شاعری میں بادِ صرصر کے بجائے صبا کی مست خرامی نظر آتی ہے۔ ادق اور ثقیل الفاظ کی کرختگی کی جگہ رواں لفظوں کی سبک گامی ملتی ہے۔ ایسا فیض نے شعوری طور پر کیا ہے۔ وہ جانتے تھے کہ وہ جس عہد میں رہ کر جن مسائل کو پیش کررہے ہیں، ان کی کڑواہٹ کم کرنے کے لیے یہی

اسلوب یعنی کلاسکی رچاؤ میں ڈوبی ہوئی شاعری ہی مناسب ہوگی۔ ان کی شاعری محض تخیلات (Imagination) یا پھر وہم یا فریب نظر (Hallucination) کی شاعری نہیں ہے۔ جن لوگوں نے انہی مسائل و موضوعات پر اسی عہد میں شاعری کی اور نعرے بازی اور کرخت لہجے یا انقلابی تیور کو اپنایا، آج ان کی شاعری کا حشر ہم آپ دیکھ سکتے ہیں۔ شاعری اور زبان کبھی بھی انجماد کا شکار نہیں ہوتی۔ اس کے مختلف روپ ہوتے ہیں، مختلف جہتیں ہوتی ہیں۔ مشہور ماہر لسانیات R. N. Srivastava نے لکھا ہے:

> "The domain of poetry is as varied as our life is; it is as complex and intricate as the situations of our living are; and it is as elastically pluralistic as our cultural matrix is. As poetry is realised in and through language and language is as creative as human mind is, it is natural to expect that language of poetry is as flexible as the domains of poetry."
> *(Essay: language of Poetry, Poetical Language and Poetic Language, From the book: Stylistics by R. N. Srivastava, Kalinga Pub. Delhi 1994, p:58)*

شاعری ہماری زندگی کی طرح بوقلموں ہوتی ہے اور ہماری طرز زندگی کی طرح ہی پیچیدہ ہوتی ہے۔ ساتھ ہی اس میں لچیلا پن ہمارے تہذیبی و تکثیری تناظر کی طرح ہوتا ہے۔ دراصل زبان ہی سے شاعری کی شناخت ہوتی ہے اور زبان انسانی ذہن ہی کی طرح تخلیقی شان رکھتی ہے۔ لہٰذا شاعری کے تناظر کی طرح شعری زبان کے لچیلے پن ہونے کی توقع کی جاتی ہے۔ اوپر کے انگریزی اقتباس کا یہ ترجمہ ہے۔ یہ Imagery یا تمثال علامت کی طرح Pseudo-subject نہیں۔ اس میں چوں کہ مشاہدے کو تخلیقی آنچ کے سہارے پیش کیا جاتا ہے اس لیے اس میں ایک طرح کی سیالیت ہوتی ہے جس کے سبب معانی و مفاہیم کی ترسیل میں مشکل نہیں ہوتی۔ فیض نے جن تمثالوں کی تشکیل کی ہے ان میں لچیلا پن کے ساتھ ساتھ تہذیبی و تاریخی تناظرات کی پوری معنویت نظر آتی ہے۔ ان کے شعری اور فکری نظام کی گرہ کشائی کے لیے گل رنگ تمثالوں کی حیثیت کلیدی ہے۔ یعنی یہ کہ عہد جدید میں فیض کے ان Refrential Images کی مزید چھان پھٹک کی جاسکتی ہے۔ یہ محض Conventional Images نہیں ہیں۔

○

اختر الایمان کی نظم 'مسجد' کی پڑھت

اردو نظم نگاری میں، بالخصوص ترقی پسند تحریک کے زمانے سے لے کر تقریباً 1960 تک، جسے جدیدیت کے طلوع آفتاب کا عہد بھی کہا جاتا ہے، اگر چند نظم نگاروں کے نام لیے جائیں تو ان میں اختر الایمان جزو لاینفک کے طور پر آئیں گے۔ ن م راشد، میراجی اور اختر الایمان کی تثلیث بھی اسی عہد میں بنتی ہے۔ فیض، ساحر، مخدوم، مجاز، سردار جعفری اپنی جگہ، لیکن نظموں میں جو توانائی یا پھر فکری و فنی سطح پر ایک طرح کی طرفگی و بوقلمونی ہمیں راشد، میراجی اور اختر الایمان کے یہاں نظر آتی ہے، وہ مذکورہ دوسرے شعرا میں مفقود تو نہیں، لیکن کم کم دیکھنے کو ملتی ہے۔ بہر حال، یہاں چوں کہ اختر الایمان کی ایک نظم 'مسجد' کا تجزیہ پیش کیا جانا ہے، اس لیے دیگر شعرا کی نظم نگاری یا اس عہد پر گفتگو کا یہ موقع نہیں۔

اس نظم کے پہلے بند میں شاعر نے کہیں دور اشارہ کر کے ایک مسجد کی نشاندہی کی ہے۔ برگد کی گھنی چھاؤں میں ماضی اور حال گنہگار نمازی کی طرح رات کے تاریک کفن کے نیچے اپنے اعمال پر آہ وزاری کرتے ہیں۔ اسی برگد کی چھاؤں میں ایک ویران سی مسجد ہے جس کا ٹوٹا ہوا کلس پاس میں بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے۔ اسی مسجد کی ٹوٹی ہوئی دیوار پر کوئی اُلّو (چنڈول) کوئی پھیکا سا گیت چھیڑ دیا کرتا ہے۔ یہ دو بند دیکھیے:

دور برگد کی گھنی چھاؤں میں خاموش و ملول — جس جگہ رات کے تاریک کفن کے نیچے
ماضی و حال، گنہگار نمازی کی طرح — اپنے اعمال پہ رو لیتے ہیں چپکے چپکے

ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس — پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے
اور ٹوٹی ہوئی دیوار پہ چنڈول کبھی — گیت پھیکا سا کوئی چھیڑ دیا کرتا ہے

برگد کی گھنی چھاؤں ماضی کے غار سے مشابہ ہے، رات کو تاریک کفن سے موسوم کیا گیا

ہے۔ ماضی و حال کا خاموش و ملول ہونا، شکستہ کلس کا ندی کو تکنا بے بسی، مایوسی اور یاسیت کو واضح کرتا ہے۔ 'چنڈول' جسے روزمرہ میں اُلّو کہتے ہیں، ایک منحوس پرندہ مانا جاتا ہے اور پھر اس اُلّو کا کوئی پھیکا سا گیت چھیڑنا، یہ بھی توجہ طلب ہے۔ نظم کے اس بند میں اخترالایمان نے نحوست اور یاسیت سے معمور فضابندی کی ہے۔

اس مسجد میں جو چراغ ہیں ان پر گرد کی تہیں جم چکی ہیں۔ ہر روز مٹی کی ایک نئی پرت ان چراغوں پر جم جاتی ہے اور سورج کی روشنی بھی دریچوں سے غائب ہو جاتی ہے۔ یہاں شاعر نے ڈوبتے سورج کے لیے سورج کے 'وداعی انفاس' کا استعمال کیا ہے جس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ قدرت نے بھی اس مسجد کی طرف سے منہ موڑ لیا ہے۔ دریچوں میں کچھ روشنی تو ہے نہیں، جسے پھونک (انفاس) مار کر بجھایا جائے، مقصد یہ کہنا ہے کہ سورج غروب ہونے کے بعد دریچوں سے آنے والی شعاعیں بھی ختم ہو جاتی ہیں۔ آگے کے بند میں شاعر نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ یہاں جو دعائیں مانگی گئی تھیں اور جو اثر پذیری کے لیے ترستی رہیں، شام وسحر کی 'حسرت' مسجد کے گنبد کے قریب انہی دعاؤں کو سنا کرتی ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ یہاں کی فضاؤں میں وہ دعائیں اب بھی بکھری (پریشانی دعائیں) ہوئی ہیں۔ یہاں جو سب سے بڑی فنکاری دکھائی گئی ہے، وہ یہ ہے کہ ان دعاؤں کو سننے والا کوئی شخص نہیں بلکہ ان دعاؤں کے گواہ شام وسحر ہیں جن کی تجسیم (Personification) کر کے ان میں شاعر نے 'حسرت' بھی بھر دی ہے اور اس حسرت میں قوت سماعت بھی آ گئی ہے۔ یہ 'حسرت' ہی ہے جو اپنا ٹوٹا ہوا دل تھام لیا کرتی ہے۔ اخترالایمان نے مجرّد محسوسات اور جذبات کو نہایت ہی تخلیقی ہنرمندی اور خوبصورتی سے الفاظ کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ وہ بند دیکھیے جن کی تعبیر اوپر پیش کی گئی:

گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے | روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں
اور جاتے ہوئے سورج کے وداعی انفاس | روشنی آ کے دریچوں کی بجھا جاتے ہیں

حسرت شام وسحر بیٹھ کے گنبد کے قریب | اُن پریشان دعاؤں کو سنا کرتی ہے
جو ترستی ہی رہیں رنگ اثر کی خاطر | اور ٹوٹا ہوا دل تھام لیا کرتی ہے

اس مسجد کی ویرانی کو مزید واضح کرنے کے لیے اخترالایمان دوسرے عوامل کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ جیسے آگے کے دو بندوں میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ موسم سرما میں ابابیل آ کر

اس کے محراب شکستہ میں پناہ گزیں ہو جاتی ہے اور یہ بھی کہ اس مسجد کی دیوار کے سائے میں کوئی بوڑھا گدھا بیٹھ کے اونگھ لیتا ہے یا آنے جانے والا کوئی مسافر تھوڑی دیر کے لیے ڈرا سہما ہوا دم لیتا ہوا گزر جاتا ہے۔ اس عکس سے اس مسجد کی ویرانی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ 'محراب شکستہ' اس مسجد کی قدامت کے ساتھ لوگوں کی بے توجہی کو بھی پیش کرتا ہے۔ یہ دو بند ملاحظہ کیجیے:

ایک بوڑھا گدھا دیوار کے سائے میں کبھی اونگھ لیتا ہے ذرا بیٹھ کے جاتے جاتے
یا مسافر کوئی آجاتا ہے، وہ بھی ڈر کر ایک لمحے کو ٹھہر جاتا ہے آتے آتے

یا ابابیل کوئی آمدِ سرما کے قریب اس کو مسکن کے لیے ڈھونڈ لیا کرتی ہے
اور محراب شکستہ میں سمٹ کر پہروں داستاں سرد ممالک کی کہا کرتی ہے

اختر الایمان نے مسجد کو اسلامی حمیت اور ایمانی قوت کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے، اس بات سے انحراف کی کوئی صورت نہیں۔ موضوع کچھ بھی ہو، دیکھنا یہ ہے کہ موضوع 'فن پارہ' بن پایا کہ نہیں؟ نظم میں جس تسلسل خیال اور ارتقائی صورتِ حال کا تقاضا ہوتا ہے، وہ اس نظم میں بالکلیہ موجود ہے۔ نظم آگے بڑھتی ہے تو اس کی پیکر تراشی کچھ اور بھی نکھر آتی ہے۔ مسجد ویران ہے، ایک زمانے سے کسی نے اس کے فرش پر جھاڑو بھی نہیں لگایا۔ یہاں بیٹھ کر جو تسبیح خوانی ہوا کرتی تھی، وہ نظام کالعدم ہو چکا ہے۔ اس کے طاقوں میں جو شمعیں روشن ہوا کرتی تھیں، اب نشانی کے طور پر محض اُن کے آنسو رہ گئے ہیں۔ حال یہ ہے کہ: 'اب مصلّے ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام۔' اس کے آگے بڑھیے تو صورتِ حال مزید بگڑتی ہے۔ لیکن اگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ اس المناک اور یاس انگیز فضا میں بھی ایک طرح کا روحانی یا الوہی ارتفاع (Divine Sublimation) نظر آتا ہے۔ الفاظ کے تفحص و ترتیب سے اس میں فکری و فنی بلندی پیدا ہو گئی ہے۔ الفاظ کی ہم آہنگی سے المیہ فن پارے میں بھی نغمگی اور موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسلوب میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔ شاعر یہاں المناک مستقبل کا اشاریہ پیش کرتا ہے جو کہ در پردہ اپنے اندر ایک طرح کا انتباہ بھی رکھتا ہے۔ اب خدا کی طرف سے پیغام آنے کا سلسلہ ختم ہو چکا ہے، پہاڑی اور وادی اب صدائے جبریل سے محروم ہو چکی ہیں۔ اب شاید کسی کعبہ کی بنیاد نہیں پڑ سکتی کیوں کہ آوازِ خلیل کہیں گم ہو گئی ہے، اور یہ آواز دشت فراموشی میں کھو گئی ہے۔ یہاں جو کچھ کہا گیا ہے وہ بالکل سچ ہے، لیکن اس کے باوجود اس میں انتباہ اور

خوف کا رنگ بھی آ گیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس کے لیے اختر الایمان نے بہت ہی فطری تناظر خلق کیا ہے، سابقہ بندوں کے ساتھ رکھ کر پڑھنے کے بعد ہی اس بند کی معنویت زیادہ صاف طور پر سامنے آ پاتی ہے۔ یہ دونوں بند دیکھیے:

فرش جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں   کالعدم ہوگیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی   اب مصلّٰی ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام

آ چکے صاحب افلاک کے پیغام و سلام   کوہ و در اب نہ سنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبہ کی شاید نہ پڑے گی بنیاد   کھوگئی دشتِ فراموشی میں آوازِ خلیل

اختر الایمان نے اس کے آگے جو منظر کشی کی ہے، وہ بہت ہی المناک مگر دل فریب ہے۔ اس مسجد کو انھوں نے 'نگارِ دلِ یزداں' کہا ہے جو کہ بہت ہی با معنی اور پُر قوت و پُر جمال ہے۔ یہ مسجد 'نگارِ دلِ یزداں' کا جنازہ ہے جس پر ستاروں کی ڈھلی ہوئی چادر ہے، چاند بھی محض پھیکی سی ہنسی ہنس کر گزر جاتا ہے۔ اس جنازے پر اگر نم ہوتی ہے تو وہ صرف شبنم کی آنکھ ہے۔ اختر الایمان نے کس تخلیقی طبّاعی اور ہنرمندی سے چاند، ستارے اور شبنم سب کو اس 'مسجد' کے ساتھ شریک کر لیا ہے۔ سب سے زیادہ بلیغ اور تخلیقی نشان تو ہے مسجد کو 'نگارِ دلِ یزداں' قرار دینا۔ بند یہ ہے:

چاند پھیکی سی ہنسی ہنس کے گزر جاتا ہے   ڈال دیتے ہیں ستارے ڈھلی چادر اپنی
اس نگارِ دلِ یزداں کے جنازے پہ، بس اک   چشم نم کرتی ہے شبنم یہاں اکثر اپنی

اختر الایمان نے اس مسجد کے دیے کو بھی قوتِ ہم کلامی عطا کر دی ہے۔ ایک میلا اور اداس و فسردہ دیا کسی رعشہ زدہ ہاتھ سے کہتا ہے کہ ایک بار جو دیا جلا کر جاتے ہو تو پھر لوٹ کر آتے بھی نہیں۔ اس کے پس پردہ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اب اس مسجد میں چراغ بھی روشن کرنے والا کوئی نہیں۔ پہلے بھی کہا جا چکا ہے: گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے۔ روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں، یہ بھی کہا گیا ہے کہ: طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی۔ یہاں یہ بھی غور کرنا ہے کہ اسی نظم میں تین بندوں میں اختر الایمان نے چراغ، شمع اور دیا جیسے مختلف ظروف انوار (منبع انوار) کا ذکر کیوں کیا ہے؟ میرے خیال سے شروع میں چراغ سے کسی بڑے اور تازہ منبع انوار کا تصور ابھرتا ہے اور جب اس کی صورت یعنی اس کی روشنی ماند پڑتی ہے (گرد آلود

ہونے کے سبب) تو اس سے چھوٹا ظرف نور یعنی شمع کا تصور (جس کے صرف آنسو باقی رہ گئے ہیں) ابھرتا ہے۔ اس کے آخر میں جو روشنی کا منبع ہے وہ محض ایک دیے کی شکل میں سامنے آتا ہے، جو مَیلا بھی ہے، تنہا، افسردہ وملول بھی۔ اس میں یہ رعشہ زدہ ہاتھ آخر کیا ہے جو اس دیے کو روشن کر کے چلا جاتا ہے؟ شاید اس قوم کی دم توڑتی ہوئی حمیت کا نشان (Sign) ہے۔ ماضی کی یاد دہانی اور عہد رفتہ کی عظمت کا قصہ سنانے والا ہاتھ ہے۔ رعشہ زدہ ہونے کا مطلب یہ بھی ہے، کہ یہ بھی اب دم توڑنے کو ہے اور اب یہ سلسلہ بھی منقطع ہونے کو ہے۔ اس لیے کہ یہ ہاتھ دیا جلا کر جانے کے بعد آتا بھی نہیں یا یہ کہ طویل عرصے تک خاموشی رہتی ہے: تم جلاتے ہو، کبھی آکے بجھاتے بھی نہیں۔

اب وہ بند دیکھیے:

ایک مَیلا سا، اکیلا سا، فسردہ سا دیا روز رعشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے
تم جلاتے ہو، کبھی آکے بجھاتے بھی نہیں ایک جلتا ہے مگر ایک بجھا کرتا ہے

نظم کے آخری بند میں اختر الایمان نے مسجد کے پاس بہتی ہوئی ندی کو کچھ اتنا تونگر اور پر تمکنت بنا کر پیش کیا ہے کہ اس کائنات کی ناپائیداری کا برملا اظہار ہو جاتا ہے۔ یوں بھی دیکھا جائے تو 'مسجد' کا کردار شروع ہی سے نحیف و نزار دکھایا گیا ہے۔ ن م راشد کی نظم 'سباویراں' میں بھی ملک سبا اور حضرت سلیمانؑ کے عہد کی خوبصورت مرقع کشی ہے لیکن تاریخی بیان کے بجائے فنی اور تخلیقی ہنرمندی نے اس موضوع کو ایک خوبصورت فن پارہ بنا دیا ہے۔ اختر الایمان نے بھی موضوع کے ساتھ انصاف کیا ہے: 'ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس۔ پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے'۔ اس 'تکا کرنے' میں جو بے چارگی اور خود سپردگی کے آثار ہیں، وہ کوئی راز سربستہ نہیں۔ اگر ندی کو وقت کا استعارہ (Metaphor) تسلیم کر لیں، جیسا کہ اکثر کہا اور لکھا گیا ہے، تو پھر مطلع اور بھی صاف ہو جاتا ہے کہ وقت تو سب سے زیادہ بلوان ہوتا ہے، اس کے آگے سب کو گھٹنے ٹیکنے پڑتے ہیں۔ یہاں تو اختر الایمان نے اس ندی کو گویائی عطا کر دی ہے جو دور ہی سے 'فانی فانی' کہہ کر چیخ رہی ہے اور انجام کار یہ چیلنج بھی کرتی ہے کہ کل یعنی آئندہ میں ساحل کی قید سے آزاد ہو کر مسجد پر حملہ آور ہوں گی اور پھر 'گنبد و مینار' پانی پانی ہو جائیں گے۔ یعنی، پانی میں مل جائیں گے۔ اسے وقت کا وجود پر حملہ تصور کرنا چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ مسجد کا وجود ختم ہو جائے گا اور یہ 'گنبد و مینار' جو کسی قوم کے مذہبی نشان ہیں، وہ معدوم

ہو جائیں گے۔ خود اختر الایمان نے مجموعہ کلام 'آب جو' میں جو لکھا ہے وہ بھی سنیے:

"مسجد ایک ویران مسجد کا خاکہ ہے..... مسجد مذہب کا اعلامیہ ہے اور اس کی ویرانی عام آدمی کی مذہب سے دوری کا مظاہرہ ہے، رعشہ زدہ ہاتھ مذہبیت کے آخری نمائندہ ہیں اور وہ ندی جو مسجد کے قریب سے گزرتی ہے وقت کا دھارا ہے جو عدم کو وجود اور وجود کو عدم میں تبدیل کرتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ ہر چیز کو لے جاتا ہے جس کی زندگی کو ضرورت نہیں رہتی۔"

تو کیا یہ نظم عظمت رفتہ کے زوال کا نوحہ ہے؟ میرے خیال سے موضوع یا مضمون زوال آمیز یا زوال زدہ یا پھر زوال آگیں ہوسکتا ہے، لیکن ایک ادب کے قاری یا طالب علم کے لیے اہمیت اس بات کی ہوتی ہے کہ یہ زوال آمیز مضمون فن پارہ کے وجود پذیر ہونے میں حارج تو نہیں؟ اختر الایمان ہی کی ایک اور مشہور نظم 'پرانی فصیل' (مجموعہ: گرداب) ہے، یہاں بھی 'فصیل' وقت یا عہد کا استعارہ ہے جو طرح طرح کی گواہیاں دیتی ہے جس کے سائے میں ماضی و حال سانس لیتے ہیں۔ دو بند اس نظم کے بھی ملاحظہ کر لیجیے تا کہ 'مسجد' نظم کی تعبیر و تشریح مزید کھل سکے:

یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی ہی ویرانی
فسردہ شمعِ امید و تمنا لو نہیں دیتی
یہاں کی تیرہ بختی پر کوئی رونے نہیں آتا
یہاں جو چیز ہے ساکت، کوئی کروٹ نہیں لیتی

خراب و شورہ آلودہ زمیں خاموش رہتی ہے
یہاں جھینگر نہ جانے کس زباں میں گیت گاتے ہیں
یہاں چوہے متاعِ زندگی سے سرخ رو ہو کر
مہذب بستیوں میں جا کے اکثر لوٹ آتے ہیں

نظم 'مسجد' میں گرد آلود چراغ اور فسردہ دیا ہے تو یہاں بھی فسردہ شمع ہے۔ یہاں جھینگر گیت گاتے ہیں تو نظم مسجد میں اس کی ٹوٹی ہوئی دیوار پر بیٹھا چنڈول (اُلّو) کوئی پھیکا سا گیت چھیڑتا ہے۔ نظم 'مسجد' میں ابابیل محراب شکستہ میں سمٹی رہتی ہے اور بوڑھا گدھا مسجد کی دیوار کے سائے میں کبھی کبھی بیٹھ کر اونگھ لیا کرتا ہے۔ 'پرانی فصیل' میں جھینگر اور چوہے بطور کردار کے

آئے ہیں۔ غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ یہ وہ کردار ہیں جو مہذب انسانی معاشرے پر طعنہ زن ہیں۔ یہی وہ کردار ہیں جو عہد رفتہ کی کہانی بھی پیش کرتے ہیں اور جھوٹے مہذب سماج کی قلعی بھی کھولتے ہیں۔ ساتھ ہی، ایک ایسا شعری مرقع پیش کرتے ہیں جو ادب کے قاری کو صرف پسند ہی نہیں آتا، بلکہ اس کے باطن میں اس طرح اترتا ہے کہ یہ مرقع اس کے لیے حرز جاں بن جاتا ہے۔ کسی خیال یا موضوع کو فن پارہ اور اس فن پارے کو اس طرح پیش کرنا کہ وہ ایک مرقع بن جائے، آسان نہیں۔ اس کے لیے موضوع کو تخلیق کار پہلے اپنے لیے حرز جاں بناتا ہے اور تبھی وہ مرقع قاری کے لیے حرز جاں بنتا ہے۔ غور طلب امر یہ ہے کہ اختر الایمان نے اپنی تخلیقیت میں جو توانائی بھرنے کا فریضہ انجام دیا ہے وہ مضمون کے سبب ہے یا واقعی ان کی قوت تخلیق ہی ہے جو خود آگ سے پیدا ہو کر آگ کا سا اثر پیدا کرتی ہے جس کے سبب توانائی اور گرمی کا احساس ہوتا ہے؟ اگر ایسا نہ ہوتا تو بوڑھے گدھے، چنڈول کے گیت، گرد آلود چراغ، فسردہ سے دیے، پھیکی سی چاندنی، محراب شکستہ میں ابابیلوں کے مسکن بنائے جانے اور تسبیح کے دانوں کے نظام کے کالعدم ہو جانے، صدائے جبریل اور آواز خلیل کے معدوم اور کھو جانے کے بعد، یہاں تک کہ ندی کے ذریعہ مسجد کو بہا لے جانے کے بعد بھی یہ نظم 'فن پارہ' کیسے ہے؟ ادب کے قاری کے لیے یہ ایک خوبصورت منظوم مرقع ہے، جس میں کہ یاسیت اور بے چارگی نے توانائی اور امید کی شعاعیں بھر دی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس نظم کو پڑھ کر مایوسی اور قنوطیت کا رنگ نہیں ابھرتا بلکہ باطن میں ایک جگنو کی چمک اور روح میں سرشاری کی سی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

جہاں تک اس نظم کے اسلوب اور شعری لوازم کی بات ہے، اس باب میں عرض یہ کرنا ہے کہ اس نظم پر اور پرانی فصیل پر بھی 'جدید اقبالیت' کا رنگ و اسلوب حاوی ہے۔ آپ ن م راشد کے بیشتر اور اختر الایمان کے تقریباً نصف نظمیہ متون پر علامہ اقبال ہی کا رنگ غالب طور پر محسوس کریں گے۔ نظم مسجد سے چند الفاظ و تراکیب اور مصرعے یا نصف مصرعے ملاحظہ کیجیے، شاید میرے موقف کی تائید و توثیق ہو سکے گی:

وداعِ انفاس، حسرتِ شام وسحر، محرابِ شکستہ، کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام، اب مصلے ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام، صاحبِ افلاک، صدائے جبریل، کھو گئی دشت فراموشی میں آوازِ خلیل، نگارِ دلِ یزداں، تلاطم بردوش، گنبد و مینار بھی پانی پانی وغیرہ۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اختر الایمان نے یا ن م راشد نے اقبال کے ڈکشن کو خود پر Impose کرنے کے بجائے

اپنے متن اور اپنی تخلیقیت میں جذب کرلیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں کا اپنا اپنا اسلوب بھی تشکیل پاتا گیا ہے۔ یہ کام ہر ایک کے بس کا نہیں کہ اس کے لیے چیزوں کو اور اسالیب فن کو صبر و ضبط کے ساتھ Assimilate کرنا پڑتا ہے۔ اختر الایمان نے سیدھے اور سپاٹ مگر گہرے بیانیہ انداز کی نظمیں بھی کہی ہیں۔ اچھی بات یہ ہے کہ انھوں نے ترقی پسندوں کی حد درجہ اوڑھی ہوئی مقصدیت اور جدیدیت کی بے جا جدت طرازی اور آپادھاپی سے خود کو بچائے رکھا اور ن م راشد اور میراجی کے بعد بلکہ دونوں کے ساتھ ساتھ اقبال کے بعد کی نظمیہ شاعری کی تثلیث بنائی۔ یہ کام آسان نہ تھا، ہم اختر الایمان کی شاعری کو ان کے نجی نظام شاعری میں رکھ کر پڑھ سکتے ہیں۔ اسلوبِ متن کی طرح ہمارا بھی نجی اسلوبِ قرأت ہو سکتا ہے۔

○

اختر الایمان کا خرابہ

انسانی زندگی کی تمام تر جہتوں کو نظر میں رکھنا، انگیز کرنا اور پھر تخلیقیت سے ہم آمیز کر کے صفحۂ قرطاس پر اتارنا ایک مشکل کام ہے۔ اختر الایمان نے یہ کام پوری تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ کیا ہے۔ انھوں نے اپنے مجموعۂ کلام 'سر و ساماں' (1983) کے پیش لفظ میں لکھا تھا:

"گزران کا ایک لفظ میرے ذہن میں ہے جو میں سمجھتا ہوں پوری زندگی کی اساس ہے۔ یہ گزران کوئی سوچا سمجھا ہوا فعل نہیں، ایک افتاد ہے جیسی پڑتی ہے، جھیلتا اوٹتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو گزران کو معنی پہنانے کی کوشش ہی فلسفہ، ادب و شعر ہے۔" (کلیات اختر الایمان، ایجوکیشنل دہلی6، 2006، ص 37)

جب ہم اختر الایمان کی نظمیں پڑھتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ واقعی وہ 'گزران' ہی ہے جس کے لمحوں کو شاعر نے الفاظ کے پیکر میں مجسم کیا ہے۔ گزران کوئی ٹھوس شے نہیں بلکہ غیر مرئی لمحات سے مرکب ہے اور اختر الایمان نے زمان و مکاں کو ہی منظوم کیا ہے۔ برندابن کی گوپی اور شفقی اور قیصر سے لے کر راحی اور جیبہ تک ایک دبی دبی حسرت اور یاسیت سے معمور تمناؤں کا جال سا پھیلا ہوا ہے۔ لڑکپن اور جوانی کے ایام کو اختر الایمان نے پلٹ پلٹ کر دیکھا ہے اور یادوں کے ہجوم میں خود کو ڈبویا اور سرشار کیا ہے:

تم مرے ذہن میں یوں آتی ہو جیسے خوشبو اگیت جھرنوں کے، صبا، دور کھنکتی چھاگل
بے خبر بہتی ہوئی ندیا، امنڈتی بدری/ سات رنگوں کی دھنک آنکھوں میں پھیلا کاجل
تم مری طفلی کا دیکھا ہوا اک خواب سا ہو (نظم: برندابن کی گوپی)

اس دیار میں شاید/ قیصر اب نہیں رہتی/ وہ بڑی بڑی آنکھیں/ اب نہ دیکھ پاؤں گا
ملک کا یہ بٹوارہ/ لے گیا کہاں اس کو (نظم: ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر)

رنگوں کا چشمہ سا پھوٹا ماضی کے اندھے غاروں سے
سرگوشی کے گھنگھرو کھنکے گرد و پیش کے دیواروں سے
یاد کے بوجھل پردے اٹھے، کانوں میں جانی پہچانی
لوچ بھری آوازیں آئیں، جیسے کوئی ایک کہانی (نظم: شفقی)

بھیڑ ہے بچوں کی چھوٹی سی گلی میں دیکھو/ ایک نے گیند جو پھینکی تو لگی آ کے مجھے
میں نے جا پکڑا اسے، دیکھی ہوئی صورت تھی/ کس کا ہے، میں نے کسی سے پوچھا؟
یہ حبیبہ کا ہے، رمضانی قصائی بولا/ بھولی صورت پہ ہنسی آ گئی اس کی مجھ کو
(نظم: باز آمد- ایک منتاج؛ بنتِ لمحات)

حیات نام ہے یادوں کا، تلخ اور شیریں/ بھلا کسی نے کبھی رنگ و بو کو پکڑا ہے
شفق کو قید میں رکھا، صبا کو بند کیا/ ہر ایک لمحہ گریزاں ہے، جیسے دشمن ہے
نہ تم ملو گی نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں/ وہ لمحے جا کے جو واپس کبھی نہیں آئے
(نظم: بنت لمحات: بنت لمحات)

یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشم نم ہو، یہاں اب سے کچھ سال پہلے
مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی، جسے میں نے آغوش میں لے کے پوچھا تھا، بیٹی
یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو، مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر
وہ کہنے لگی میرا ساتھی، اُدھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا، اُدھر اس طرف ہی
(جدھر اونچے محلوں کے گنبد، ملوں کی سیہ چمنیاں آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں)
یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں رامی
(نظم: عہد وفا، تاریک سیارہ)

اختر الایمان نظموں میں، آپ نے یہ محسوس کیا ہوگا کہ کس کس طرح زمان و مکاں کو اپنی تخلیقی ہنرمندی سے پیش کرتے ہیں۔ ان کی نظموں میں جو معشوق ہے وہ محض ایک جگنو کی چمک سے زیادہ نہیں، البتہ اس معشوق سے شاعر کا جو ربط خاص ہے اور اس میں جو شدت ہے، اس

کے ارتعاشات دور تک محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ اب ذرا آگے بڑھیں تو معلوم ہوگا کہ اختر الایمان نے اپنا جو تخلیقی خرابہ تعمیر کیا ہے اس کے لیے انھوں نے مواد اپنے معاشرے اور اس کے افراد کے شب و روز ہی سے فراہم کیا ہے۔ معاشرتی اور اخلاقی قدروں میں عملی طور پر جو ناہمواری اور تضاد کی صورت نظر آتی ہے، اسی نے اختر الایمان کی تخلیقیت کو مہمیز کیا ہے۔

اپنے مجموعے' آب جو' کے پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں:

''میری شاعری یہ سوچ کر پڑھیے کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی۔ ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے جو اُس معاشرے اور سماج میں زندہ ہے جسے آئیڈیل نہیں کہا جاسکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے تضاد ہے۔'' (پیش لفظ: آب جو)

معاشرے میں جو تنزل ہے اسی کو اختر الایمان نے شدید طور پر نہایت ہی سنجیدہ لہجے میں پیش کیا ہے۔ ایسے معاشرے میں انسان کس قدر ٹوٹتا جاتا ہے اور اس کے ذہن میں جو کرب اور روح میں جو اضطراب پیدا ہوتا ہے، اس سے وہ کتنا متاثر ہوتا ہے اس کا اندازہ اختر الایمان کی نظموں سے لگایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے کہا بھی کہ آج کا شاعر ٹوٹا ہوا آدمی ہے اور میری شاعری اسی ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے۔ (نیا آہنگ 1977: پیش لفظ)

اس کے ذیل میں انھوں نے خود ہی اپنی نظمیں آثار قدیمہ، میں تمھاری ایک تخلیق، میں ایک سیارہ، راہ فرار اور میرا دوست ابوالہول پیش کی ہیں۔ نظم' میں تمھاری ایک تخلیق' سے یہ حصہ ملاحظہ کیجیے:

میں تو پروردہ ہوں ایسی تہذیب کا/ جس میں کہتے ہیں کچھ اور کرتے ہیں کچھ
شر پسندوں کی آماجگاہ
امن کی قمریاں جس میں کرتب دکھانے میں مصروف ہیں/ میں ربر کا بنا ایسا بوا ہوں جو
دیکھتا، سنتا، محسوس کرتا ہے سب/ پیٹ میں جس کے سب زہر ہی زہر ہے
پیٹ میرا ابھی گر دباؤ گے تم/ جس قدر زہر ہے
سب الٹ دوں گا تم سب کے چہروں پہ میں

(نظم: میں تمھاری ایک تخلیق: نیا آہنگ، 1977)

اب جبکہ شر پسندوں سے تعمیر شدہ معاشرے کی بات ہو رہی ہے یا ایسی تہذیب جس میں انسان کہتا کچھ ہے اور کرتا کچھ ہے، تو یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ اس تہذیبی زندگی کے مختلف رنگوں کو اختر الایمان نے اپنی شاعری میں کس طرح پیش کیا ہے۔ اپنی دو مشہور نظموں 'مسجد' اور 'پرانی فصیل' میں پوری قوت سے اس تہذیبی تنزل کو پیش کیا ہے۔ اس میں طنز کی کاٹ بھی آپ محسوس کر سکتے ہیں۔ ٹوٹی اور بوسیدہ سی ایک فصیل ہے، جو اپنے سینے کے اسرار کھول رہی ہے۔ اس نظم میں سولہ (16) بند ہیں۔ اس کی شورہ آلود زمین، یہاں کی تیرہ بختی، ہوس رانی اور رنگینیوں کے عکس، خوش آمد اور بے ضمیری کے نقوش یہ سب کچھ اس نظم میں دیکھے جا سکتے ہیں اور یہی ہے خام مواد جس سے اختر الایمان کا تخلیقی خرابہ تعمیر پاتا ہے۔ یہ بند ملاحظہ کیجیے:

خراب و شورہ آلودہ زمیں خاموش رہتی ہے/ یہاں جھینگر نہ جانے کس زباں میں گیت گاتے ہیں
یہاں جو ہے متاع زندگی سے سرخ رو ہو کر/ مہذب بستیوں میں جا کے اکثر لوٹ آتے ہیں

وہاں سہمی ہوئی ٹھٹھری ہوئی راتوں نے دیکھے ہیں/ دریدہ پیرہن، عصمت نگوں سر، بال آوارہ
گریباں چاک، سینہ وا، بدن لرزاں، نظر تیرہ/ خم ابرو میں درماندہ جوانی محو نظارہ

کہیں روتے بھٹکتے پھر رہے ہیں، ہر طرف ہر سو/ غلاظت آشنا، جھلسے ہوئے انسان کے پلّے
یہ وہ ہیں جو نہ ہوتے کوکھ پھٹ جاتی مشیت کی/ تمناؤں میں ان کی رات دن کھینچے گئے چلّے

(نظم: پرانی فصیل: گرداب 1943)

آخر کے دو بند کے حوالے سے خلیل الرحمٰن اعظمی کا موقف کچھ یوں ہے:

''اس انتشار اور بحران میں شاعر نے بعض ایسے ہولناک مناظر دیکھے ہیں جو انتہائی کرب انگیز ہیں۔ کسے خبر تھی کہ اختر الایمان نے اپنی نظم میں جن حقیقتوں سے پردہ اٹھایا تھا وہ اس نظم کی تخلیق کے کچھ ہی دنوں بعد یعنی 1947 اپنی مکمل عریانی کے ساتھ شاہراہ عام پر ایک ایسے تماشے کے روپ میں نظر آئیں گی جنھیں انسانی تاریخ صدیوں تک یاد رکھے گی۔''

(بحوالہ: زاویۂ نگاہ، ص 41، قومی کونسل برائے فروغ انسانی وسائل، نئی دہلی 2008)

مذکورہ بالا نظم 1943 کے مجموعے میں ہے جسے خلیل صاحب نے تقسیم ہند کے وقت کے خونیں مناظر سے جوڑنے کی کوشش کی ہے، لیکن یہ انسانی اقدار کی شکست و ریخت اور تہذیبی

بحران کے مناظر ہر زمانے میں رہے ہیں۔ بہر حال، اس نظم میں اخترالایمان نے اپنے تشنج آمیز احساس کو خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ شاعر کا شدید غصہ اس مصرعے میں دیکھا جا سکتا ہے: غلاظت آشنا جھلسے ہوئے انسان کے پلّے۔

'پرانی فصیل' کی طرح نظم 'مسجد' بھی تہذیبی بحران کو پیش کرتی ہے۔ اس میں وقت کے تصور نے بھی عقیدے اور تہذیب کو اپنے حصار میں لے لیا ہے۔ جس طرح 'پرانی فصیل' محض بطور نشان کے ہے 'مسجد' بھی محض ایک مذہبی نشان بن کے رہ گئی ہے۔ یہاں 'مسجد' ایک قوم کی مٹتی ہوئی نشانی اور ماند پڑتی ہوئی شناخت کو پیش کرتی ہے۔ 'وقت' کا کردار اس نظم میں ایک ایسے جابر بلکہ آج کی اصطلاح میں کہیں تو ایک سنامی کا ہے جو اس 'مسجد' کے وجود کو بہا لے جانا چاہتی ہے۔

نظم کی فضا بندی کے لیے اخترالایمان نے ڈکشن کا انتخاب و استعمال بھی بہت مناسب کیا ہے۔ برگد، خاموش وملول، تاریک کفن، شکستہ سا کلس، چنڈول، گرد آلود چراغ، بوڑھا گدھا اور اس کا اونگھنا، چاند کی پھیکی ہنسی، نگارِ دلِ یزداں کا جنازہ، مَیلا سا دیا، رعشہ زدہ ہاتھ وغیرہ۔ چوں کہ یہ مسجد اب آباد نہیں بلکہ ایک خرابے (Wasteland) میں مبدل ہو چکی ہے اور خرابے کے لیے نحوست، اضمحلال، یاس اور افسردگی کا ماحول تشکیل دینا ضروری ہے، اس لیے شاعر نے یہ اہتمام کیا ہے۔ یہ بند دیکھیے:

ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس / پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے
اور ٹوٹی ہوئی دیوار پہ چنڈول کبھی / گیت پھیکا سا کوئی چھیڑ دیا کرتا ہے

ایک بوڑھا گدھا دیوار کے سائے میں کبھی / اونگھ لیتا ہے ذرا بیٹھ کے جاتے جاتے
یا مسافر کوئی آ جاتا ہے، وہ بھی ڈر کر / ایک لمحے کو ٹھہر جاتا ہے آتے آتے

فرش جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں / کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی / اب مصلّٰی ہے نہ منبر، نہ مؤذن، نہ امام

ایک مَیلا سا، اکیلا سا، فسردہ سا دیا / روز رعشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے
تم جلاتے ہو، کبھی آکے بجھاتے بھی نہیں / ایک جلتا ہے مگر ایک بجھا کرتا ہے

یہاں وقت کی سُنامی اچانک نہیں آئی ہے بلکہ اختر الایمان نے ایک ارتقا پذیر انہدام کی صورت پیدا کی ہے۔ یہ رعشہ زدہ ہاتھ اُس آخری شخص کا ہے جو گاہے گاہے مسجد میں دیا روشن کرنے آجاتا ہے۔ اب مسجد کی دیکھ ریکھ کرنے والا بھی کوئی نہیں۔ گویا اب مسجد کی ضرورت ہی باقی نہیں رہی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے بقول اس نظم میں ندی وقت کی علامت ہے جو نقش گرِ حادثات ہے اور جو ہر اُس شے کو فنا کے گھاٹ اتار دیتا ہے جس کی ضرورت باقی نہ ہو۔ (زاویۂ نگاہ، ص 39)۔ یہاں یہ بھی غور طلب ہے کہ آخر کے بند میں اختر الایمان نے موج کو Personify کیا ہے اور یہ موج ایک ویلن کی طرح چیخ پڑتی ہے:

تیز ندی کی ہر اک موج تلاطم بردوش/ چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی
کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود/ اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

اس طرح اختر الایمان نے وقت کے جبر کو پُر قوت انداز میں پیش کیا ہے۔ بنت لمحات کا لمحۂ گریزاں ہو یا باز آمد کا رمضانی قصائی، 'یادیں' میں آباد خرابے کے بننے بگڑنے کا عمل ہو یا 'موت' میں ہونے والا دھماکا یا دستک یا پھر نظم 'کہاں تک' میں گردش شام وسحر یا 'آخر شب' میں قافِ ماضی کے نمناک غار، انتظار کی بل کھاتی شاہراہ عظیم یا پھر 'یہ دور' میں سروِ چمن اور بنت بہار اور اسی طرح 'پکار' میں دن کے ڈھلنے اور شام کی اداسی — گویا اختر الایمان اپنے تخلیقی عمل کے لمحوں میں کبھی وقت کے حصار سے باہر نہیں ہو سکے۔ بلکہ مجھے یہ بھی کہنے میں تامل نہیں کہ وقت ان کی سائیکی کا ناگزیر حصہ ہے۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ دنیا کی تمام اشیا پر وقت کا ہی تسلط ہے۔ اختر الایمان کے وجود پر یہ وقت بچپن، لڑکپن جوانی اور اس کے بعد تک حاوی رہا ہے۔ انسانی زندگی میں یہ وقت ازل سے دنیا اور پھر ابد تک یعنی ایک مدور سفر ہے، جو وقت کے پہیے کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ اسی پہیے کے ساتھ اختر الایمان کا تخلیقی سفر بھی جاری رہا ہے۔

اختر الایمان کی شاعری میں جو کھردراپن ہے وہ زندگی اور زمین کے کرب سے پیدا ہوا ہے۔ جو کرب زمین کا ہے وہی اختر الایمان کا ہے۔ زمین بھی دکھوں کو جھیلتی ہے۔ اختر الایمان خود کو ان دکھوں سے قریب پاتے ہیں۔ اپنے مجموعے 'زمین زمین' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

"دراصل زمین کا درد مترادف ہے اس کرب کے جو بحیثیت ایک فرد کے میرے اندر پیدا ہوتا رہتا ہے اور بحیثیت ایک شہری کے میرے لیے ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔"

اسی زمین پر انسانی معاشرہ قائم ہے۔ لہٰذا اس معاشرے کے نیک اور شریف لوگوں کے

ساتھ ساتھ اخترالایمان کی نظر بدکردار یعنی لچے لفنگے پر بھی ہے۔ پروفیسر شمیم حنفی نے شاید اسی لیے لکھا ہے کہ:

''نظیر اکبرآبادی کی طرح اخترالایمان کا زاویۂ نظر بھی 'سو ہے وہ بھی آدمی' قسم کا ہے جس میں اخلاقی رواداری، حسی مادیت اور وسعت فکر کے عناصر دور سے جھلکتے نظر آتے ہیں۔''

(بحوالہ اردو ادب، اخترالایمان نمبر، اکتوبر 2015، تا مارچ 2016، ص 406)

یہیں پر یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے کہ اس زمین کو 'خرابہ' بنانے میں حیوانوں سے زیادہ انسانوں کا رول رہا ہے۔ اخترالایمان کے یہاں جو مقامیت اور ارضیت کے نقوش ہیں وہ انھیں اپنے معاصرین میں نمایاں مقام عطا کرتے ہیں۔ انفرادی شعور کو اجتماعی شعور کا حصہ بنانے میں اخترالایمان نے اہم رول ادا کیا ہے۔ انسانی معاشرے میں رشتوں کی جو ٹوٹ پھوٹ ہوئی ہے، غیر ضروری طور پر جو ہلچل، ہجوم اور آپادھاپی نظر آتی ہے، اس سے اکتا کر اخترالایمان کہتے ہیں:

اس بھرے شہر میں کوئی ایسا نہیں / جو مجھے راہ چلتے کو پہچان لے
اور آواز دے 'او بے او سرپھرے' / دونوں اک دوسرے سے لپٹ کر وہیں
گرد وپیش اور ماحول کو بھول کر / گالیاں دیں، ہنسیں، ہاتھا پائی کریں
پاس کے پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھ کر / گھنٹوں اک دوسرے کی سنیں اور کہیں
اور اس نیک روحوں کے بازار میں / میری یہ قیمتی بے بہا زندگی
ایک دن کے لیے اپنا رخ موڑ لے

(نظم: تبدیلی، تاریک سیارہ)

اس نظم میں شہر کی چکاچوند اور مصروف زندگی پر ایک کاری ضرب لگائی گئی ہے۔ 'او بے او سرپھرے' جیسے فقرے نے اس نظم کے آرٹ میں بے تکلفی کا رنگ بھر دیا ہے۔ شہر کو نیک روحوں کا بازار کہنا بھی ہجو ملیح (Irony) ہے۔ غور کیجیے کہ اخترالایمان نے جدید نظم کی زمین پر کیسے کیسے کردار ابھارے ہیں۔ زمین پر ہونے والی سفلہ پروری اور آتش فشانی کو اخترالایمان کی آگہی نے اپنے باطن میں اتار لیا تھا اور اسی لیے ان کے لہجے اور متن دونوں پر آشوب آگہی کا عکس نظر آتا ہے۔ نظم 'راہ فرار' دیکھیے تو اندازہ ہوگا کہ مخاطب کو کس کس طرح سے راہ فرار کی صورت

دکھائی جارہی ہے۔ ادھر سے نہ جاؤ کہ ادھر ایک بوڑھا، چہروں پر ایسی بھبھوت مل دیتا ہے کہ سب جھرّیاں پھٹ پڑتی ہیں، اُسے پیرِ فرتوت بھی کہا گیا ہے۔ ادھر سے بھی نہ جاؤ کہ ادھر ایک شخص جوانوں کو روک کر وہی باتیں کرتا ہے جو یونان میں سقراط کرتا تھا، شاید اُسے بھی زہر پینا پڑے۔ ادھر بھی نہ جاؤ کہ ادھر روشنی میں پکڑے جاؤ گے بہتر ہے کہ شاہانِ دہلی کے ذریعے بنائے گئے تہہ خانے میں چھپ جائیں آفتوں اور ہنگاموں سے بچنے کی یہی تدبیر ہو سکتی ہے۔ پھر کہا کہ ادھر سے نہ جاؤ کہ شاہ نادر آج کوئی نہیں، لیکن وہی قتل عام آج بھی ہے۔ پھر آگے چل کر گانجا، بھنگ، افیون پینے اور امرد پرستی کی باتیں کرتا ہے، تقسیم ہند کے وقت کے فسادات کی یاد دلاتا ہے اور پھر کہتا ہے کہ کوئی ایسی راہ فرار نکالو کہ ہم زندگی کے جہنم کو جنت سمجھ لیں۔

یہ ہے اختر الایمان کا خرابہ۔ یہ ہے مقامی اور ارضی تہذیب کے نقوش جہاں شاعر کے انفرادی شعور میں انسانی معاشرے کا عمل تنفس جاری وساری ہے۔ مذکورہ نظم کے کچھ حصے دیکھیے:

ادھر سے نہ جاؤ/ ادھر راہ میں ایک بوڑھا کھڑا ہے/ جو پیشانیوں اور چہروں
پہ ایسی بھبھوت ایک مل دے گا سب جھرّیاں پھٹ پڑیں گی

ادھر سے نہ جاؤ/ ادھر شاہ نادر نہیں آج کوئی بھی لیکن/ وہی قتل عام آج بھی ہو رہا ہے
چلو سامنے کے اندھیرے میں گھس کر/ اتر جائیں تہہ خانے کی خامشی میں
یہ سب کھڑکیاں بند کردیں
کوئی چیخنے، بین کرنے کی آواز ہم تک نہ آئے

فسادات دیکھے تھے تقسیم کے وقت تم نے
ہوا میں اچھلتے ہوئے ڈنٹھلوں کی طرح شیرخواروں کو دیکھا تھا کٹتے
اور پستان بُریدہ جواں لڑکیاں تم نے دیکھی تھیں کیا بین کرتے؟/ فراموشگاری کا احسان مانو
یہ سب کل کی باتیں ہیں، بوسیدہ باتیں/ جنھیں بھول جانا ہے بہتر
فراموشگاری بھی/ اک نعمتِ بے بہا ہے

(نظم: راہ فرار: نیا آہنگ)

پہلے بھی اختر الایمان کے حوالے سے یہ کہا گیا کہ ان کے نزدیک گزران کو معنی پہنانے

کی کوشش ہی، فلسفہ، ادب وشعر ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں انسانی زندگی کے گزران کی کہانیاں عود کر آتی رہتی ہیں۔ ان کہانیوں میں چند ایک رومانی اور نشاط آمیز بھی ہیں لیکن زیادہ تر کہانیاں زندگی اور معاشرے کے کرب اور دکھوں کو پیش کرنے والی ہیں۔ جدید نظم نگاروں میں اخترالایمان نے اپنا تخلیقی سفر آزادانہ طے کیا ہے، جس طرح کہ راشد اور میراجی نے طے کیا تھا۔ راشد اور میراجی کو تو پھر بھی حلقۂ ارباب ذوق کے بینر تلے رکھ دیا گیا بلکہ امتداد زمانہ کے بعد حلقے کی شناخت کا ضامن یہی دو نام قرار پائے۔ اخترالایمان نہ ترقی پسندی کے فریم ورک میں آسکے اور نہ حلقۂ ارباب ذوق میں سما سکے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظمیں انسانی معاشرے میں 'رویائے صادقہ' (مجموعہ 'زمین زمین' میں اسی عنوان سے ایک نظم بھی ہے) کی حیثیت رکھتی ہے۔ اب بھی اخترالایمان اپنے تخلیقی خرابے میں اپنی زنبیل میں رویائے صادقہ لیے مسکرا رہے ہیں: 'خواب لے لو خواب!'

○

ندا فاضلی کا تخلیقی گاؤں

ندا فاضلی کا نام تو کالج کے زمانے میں (84-1982) ہی سن رکھا تھا، لیکن چونکہ میں اس زمانے میں B.Sc (علم نباتات) کر رہا تھا، اس لیے ان کے حوالے سے، یا ان کی چیزیں پڑھنے کا یا انھیں سننے کا موقع کم ملا۔ البتہ دہلی آنے کے بعد ایک دو مشاعروں میں انھیں سننے کا اتفاق ہوا۔ ان کا شعر پڑھنے اور سنانے کا انداز بالکل جداگانہ تھا اور پھر جب وہ دوہے سناتے تو دوسرے مصرعے کے اختتام پر دونوں ہاتھوں کو ہوا میں لے جاتے اور تقریباً دونوں طرف سے سر کے سامنے اوپر تک لاکر چھوڑ دیتے۔ لفظوں کو دہرانے کا بھی ان کا ایک خاص انداز تھا جس کی نقالی بعد کے کئی شعرا کے یہاں نظر آئی۔

ذاتی طور پر میری ان سے بہت قربت نہیں تھی، لیکن جب میں نے اپنا شعری مجموعہ 'ماضی کا آئندہ' اپنے دوست شکیل اعظمی کے ذریعے ان کو بھجوایا تو پورا مجموعہ پڑھ کر فوراً فون کیا اور دیر تک یوں باتیں کرتے رہے جیسے وہ مجھے ذاتی طور پر بہت اچھی طرح جانتے ہوں۔ ''کوثر صاحب آپ تو بہت اچھی تنقید بھی لکھ رہے ہیں اور میں نے رسالوں میں آپ کی چیزیں پڑھی ہیں۔'' ایسا تعریفی جملہ سن کر میرے حوصلے بڑھ گئے۔ اس کے بعد شعبۂ اردو کی طرف سے فراق میموریل لکچر انھوں نے پیش کیا جو کہ بہت ہی معلوماتی اور دل چسپ تھا۔ ان کی گفتگو اور مقالہ پیش کرنے کے انداز نے سامعین کو اپنا گرویدہ بنالیا۔ اسی طرح جامعہ کلچرل کمیٹی کی طرف سے ایک آل انڈیا مشاعرہ منعقدہ کیے جانے کی ذمہ داری مجھے دی گئی۔ یہ نومبر 2009 کی بات ہے۔ فہرست میں سینئر شعرا میں بیکل اتساہی کے بعد ندا صاحب ہی کا نام تھا۔ مشاعرے کا کنوینر ہونے کے ناتے مجھے ہی ندا صاحب سے گفتگو کرنی تھی۔ میں نے جب انھیں فون کیا تو جامعہ میں مشاعرہ پڑھنے کے لیے وہ فوراً تیار ہو گئے۔ میں نے یہ بھی بتایا کہ یہاں یونیورسٹی جو اعزازیہ پیش کرے گی اس کی رقم 'یہ' ہے۔ انھوں نے کہا— ''کوثر صاحب میں مشاعرے پڑھتا

ہوں، لیکن جامعہ ملیہ میں مشاعرہ پڑھنا یہ خود میرے لیے اعزاز کی بات ہے، آپ اعزازیہ کی بات مت کیجیے۔'' اس طرح وہ خوشی خوشی اس مشاعرے میں تشریف لائے۔ صبح جامعہ کے نہرو گیسٹ ہاؤس میں کچھ نوجوان ادیب وشاعران سے ملنے آئے۔ میں بھی شریک تھا۔ ان میں جناب حقانی القاسمی، جناب عبدالقادر شمس، نعمان قیصر وغیرہ تھے۔ وہیں کینٹین میں ہم سب ندا صاحب کے ساتھ چائے پیتے رہے اور بہت دیر تک ادبی اور غیر ادبی (لیکن دل چسپ) باتیں کرتے رہے۔ وہ جس قدر خوب صورت تھے اسی طرح انھیں خوب صورت انداز میں گفتگو کرنے کا ملکہ حاصل تھا۔ اب وہ ہمارے درمیان نہیں ہیں، البتہ ان کے شعری اور نثری متون ہمارے سامنے ہیں۔ ہم جب بھی ندا سے ہم کلام ہونا چاہیں ان کی نگارشات پڑھیں تو شاید ان کا عکس، ان کے تجربے، ان کے مشاہدے اور یہاں تک کہ ان کی شخصیت کے مختلف پہلو ہمارے سامنے کھلتے جائیں گے اور حقیقت یہی ہے کہ اصل سرمایہ تو ان کی تخلیقات ہی ہیں۔

(2)

ہر ایک گھر میں دیا بھی جلے اناج بھی ہو
اگر نہ ہو کہیں ایسا تو احتجاج بھی ہو

ندا فاضلی کے شعری تناظر اور تخلیقی نہج کو سمجھنے کے لیے میں نے یہ شعر درج کیا ہے۔ ذرا اس شعر کو پڑھیے اور اس پر غور کیجیے تو اندازہ ہو جائے گا کہ یہ کسی ترقی پسند شاعر کا شعر ہے۔ اس میں ہر ایک گھر میں روشنی اور اناج ہونے کی بات کی جارہی ہے اور اگر ایسا ممکن نہیں تو اس کے لیے احتجاج کرنے کا مشورہ بھی دیا جارہا ہے۔ ترقی پسندوں کا بھی کچھ یہی تقاضا تھا۔ لیکن بہت جلد ندا فاضلی کو احساس ہو گیا کہ ترقی پسندی کا جادو سرد پڑ چکا ہے اور ایک جدید رجحان مد مقابل ہے۔ دوسری طرف تقسیم ہند کے بعد رونما ہونے والے فسادات اور انسانی قدروں کی پامالی، غیر ضروری سیاسی جوش اور ولولے، انسانی جذبوں کی تقسیم، نقل مکانی کے سبب بے مکانی، بے چہرگی اور انسانی وجود کی بقا کے لیے جدوجہد، یعنی یہ سب کچھ اور اسی نوع کے دوسرے مسائل اور عوامل ایسے تھے جو ندا کی تخلیقیت اور باطن دونوں میں ہلچل پیدا کر رہے تھے۔ کبھی کبھی اس طرح کے تجربے سوہانِ روح بن جاتے ہیں۔ سنیے:

بیٹھے ہیں دوستوں میں ضروری ہیں قہقہے
سب کو ہنسا رہے ہیں مگر رو رہے ہیں ہم

اور پھر یہ نظم دیکھیے:

پیار، نفرت، دیا، جفا، احسان/قوم، بھاشا، وطن، دھرم، ایمان
عمر گویا/ چٹان ہے کوئی/ جس پہ انسان کوہ کن کی طرح
موت کی نہر/کھودنے کے لیے/سینکڑوں تیشے/ آزماتا ہے
ہاتھ پاؤں چلائے جاتا ہے

ندا فاضلی خود رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ کے بھوگی رہے ہیں، لہٰذا وہ ان رشتوں کو اپنی شاعری میں سجاتے سنوارتے رہے ہیں۔ سیاسی اور سماجی طور پر جو اتھل پتھل ہوتی ہے اسے بھی شاعر شعری پیکر عطا کرتا ہے۔ لیکن شاعر کا خلوص خواہ وہ دوستی کا ہو یا دشمنی کا، رشتوں کی الگنی پر دھوپ میں سوکھتے ہوئے زیادہ درخشاں اور پائندہ نظر آتا ہے۔

زمینی قربتوں اور فاصلوں کو ہمیشہ ندا فاضلی نے اپنی تخلیقی ہنرمندی کا حصہ بنایا ہے۔ ان کے لسانی اظہار میں بھی سادگی کے ساتھ تازگی دیکھی جا سکتی ہے:

کچھ لوگ یونہی شہر میں ہم سے بھی خفا ہیں
ہر ایک سے اپنی بھی طبیعت نہیں ملتی

اسی انسانی رشتے کی حقیقت اور نسلی بُعد (Generation Gap) کو وہ اپنی ایک نظم میں اس طرح پیش کرتے ہیں۔ غور کیجیے کہ اس نظم کے کرافٹ میں کیسی کرب آگیں تخلیقیت ضم ہو گئی ہے:

بیٹھے بیٹھے یونہی قلم لے کر/ میں نے کاغذ کے ایک کونے پر
اپنی ماں/ اپنے باپ، کے دو نام/ ایک گھیرا بنا کے کاٹ دیے
اور اس گول دائرے کے قریب/ اپنا چھوٹا سا نام ٹانک دیا
میرے اٹھتے ہی، میرے بچے نے/ پورے کاغذ کو لے کے پھاڑ دیا

یہاں کاغذ پھاڑنے کے ساتھ ساتھ، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر کا دل بھی دو نیم ہو گیا ہے۔ یہی ہے وہ احساس کی لطافت جس میں شدت کی پھواریں ہیں اور یہی ہیں وہ پھواریں جو ندا کی شاعری کو ترفع (Sublimation) عطا کرتی ہیں۔

رشتوں کا تحفظ ہو یا اقدار انسانی کا، دونوں انسانی معاشرے کے لیے اہم ہیں۔ سیاسی بازی گروں اور مذہبی ٹھیکے داروں نے بھی انسانی قدروں کو خراب و پامال کیا ہے۔ ایسے میں

کسی بھی سچے تخلیقی فنکار کے لیے خاموش رہنا مشکل ہوتا ہے۔ ندا، خدا، سماج اور انسانی رشتوں پر کچھ اس طرح اپنا ردعمل ظاہر کرتے ہیں:

کسی گھر کے کسی بجھتے ہوئے چولھے میں ڈھونڈ اُس کو
جو چوٹی اور داڑھی تک رہے وہ دین داری کیا
بندرابن کے کرشن کنہیا اللہ ہو
بنسی، رادھا، گیتا، گیّا اللہ ہو
مولویوں کا سجدہ، پنڈت کی پوجا
مزدوروں کی ہیا ہیا اللہ ہو
اتنی خونخوار نہ تھیں پہلے عبادت گاہیں
یہ عقیدے ہیں کہ انسان کی تنہائی ہے

ندا فاضلی کے اس رویے کو مذہب مخالف نہیں سمجھنا چاہیے، بلکہ اس میں انسانی دردمندی اور عظمت آدم کو پس پشت ڈال کر مذہب کے نام پر لڑنے لڑانے والوں کے لیے دور سے آتی ہوئی ایک کرن ہے۔ معاشرے کے تاریک سینے میں ندا نے ایک شمع روشن کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہیں، یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ ندا کی شاعری میں جہاں انسانی دردمندی کے نغمے ہیں وہیں بچوں کی معصومیت کے تحفظ کا گیت بھی ہے:

بچوں کے چھوٹے ہاتھوں کو چاند ستارے چھونے دو
چار کتابیں پڑھ کر یہ بھی ہم جیسے ہوجائیں گے
ہمیشہ مندر و مسجد میں وہ نہیں رہتا
سنا ہے بچوں میں چھپ کر وہ کھیلتا بھی نہیں

اسی طرح ان کی ایک مختصر سی نظم 'چھوٹی سی شاپنگ' ہے جس میں نہایت ہی سادگی کے ساتھ پانچ سال کی بچی کے لیے ایک گڑیا کی خریداری کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اور پھر اس کی منظر کشی میں ندا نے جو تخلیقیت کے رنگ بھرے ہیں، اس سے وہ گڑیا رقص کناں ہوگئی ہے، ملاحظہ کیجیے:

گوٹے والی/ لال اوڑھنی/ اس پر/ چولی گھاگھرا
اسی سے میچنگ کرنے والا/ چھوٹا سا اک ناگرا

چھوٹی سی! / یہ شاپنگ تھی / یا کوئی جادوٹونا
لمباچوڑا ٹھہراچانک / بن کر ایک کھلونا
اتہاسوں کا جال توڑ کے / داڑھی، پگڑی، اونٹ چھوڑ کے
الف سے / اماں / بے سے / بابا / بیٹھا باج رہا تھا
پانچ سال کی بچی / بن کر / جے پور ناچ رہا تھا

دیکھیے کہ کس تخلیقی ہنرمندی کے سبب 'داڑھی پگڑی اور اونٹ' جو کہ جے پور (راجستھان) کی تہذیبی شناخت خلق کرتے ہیں، ایک دم سے پانچ سال کی بچی کے لیے خریدی گئی گڑیا میں مبدل ہو کر ناچنے لگتے ہیں۔ یہ ان اشیا کی محض ظاہری تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس لطیف جذبے کی قلب ماہیت ہے جو شاعر کے دل میں اس بچی کے لیے پل رہا ہے۔ ندا نے رشتوں کے باطن میں اترنے اور انھیں محسوس کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہی معصوم رشتہ جب گاؤں، گھر، خاندان کی طرف مراجعت کرتا ہے تو تخلیقی شعور کی کہکشاں آسمانِ شاعری پر یوں ابھرتی ہے:

میں برسوں بعد / اپنے گھر کو تلاش کرتا ہوا / اپنے گھر پہنچا / لیکن میرے گھر میں
اب میرا گھر نہیں تھا / اب میرے بھائی اجنبی عورتوں کے شوہر بن چکے تھے / میرے گھر میں
اب میری بہنیں / انجانے مردوں کے ساتھ مجھ سے ملنے آئی تھیں / اپنے اپنے دائروں میں تقسیم
میرے بھائی بہن کا پیار / اب صرف تحفوں کا لین دین بن چکا تھا / میں جب تک وہاں رہا
شیو کرنے کے بعد / برش، کریم، سیفٹی ریزر / خود دھو کر اٹیچی میں رکھتا رہا / میلے کپڑے
خود گن کر لانڈری میں دیتا رہا / اب میرے گھر میں وہ نہیں تھے / جو بہت سوں میں بٹ کر بھی
پورے کے پورے میرے تھے / جنھیں میری ہر کھوئی چیز کا پتہ یاد تھا
مجھے کافی دیر ہو گئی تھی / دیر ہو جانے پر کھویا ہوا گھر / آسمان کا ستارہ بن جاتا ہے
جو دور سے بلاتا ہے / لیکن پاس نہیں آتا ہے

(نظم: دور کا ستارہ)

اس نظم میں محض 'ندا' کا مشاہدہ یا نجی تجربہ نہیں بلکہ گھر خاندان کے افراد کا الگ الگ ہو کر زندگی گزارنا، بھائی بہنوں کی شادیاں ہونے کے بعد آنگن میں 'اجنبیت' کا آجانا، تحفے کا لین دین — اس طرح دھیرے دھیرے قربتوں کا دوریوں میں بدل جانا، سب کچھ شامل ہے۔ یہ

بہت ہی سچا Landscape ہے جسے ندا فاضلی نے بنایا ہے۔

یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ندا نے، اگر غلط نہیں، تو صرف رشتوں کی شاعری کی ہے۔ خاندانی افراد کے رشتوں کی، بہن بھائی اور ماں باپ کے رشتوں کی، پہاڑ اور چرند و پرند کے رشتوں کی، یعنی مظاہر قدرت میں بھی وہ ایک طرح سے رشتوں کے متلاشی نظر آتے ہیں۔ انھیں شاید رشتوں کی کہانی سنانے میں روحانی خوشی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں ایک 'نظم' جو کہ غزل کے فورم میں ہے، ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ ندا نے 'ماں' کے روپ کو کس طرح پینٹ کرنے کی کوشش کی ہے:

بیسن کی سوندھی روٹی پر کھٹی چٹنی جیسی ماں
یاد آتی ہے چوکا باسن چمٹا پھکنی جیسی ماں
بانس کی کھرّی کھاٹ کے اوپر ہر آہٹ پر کان دھرے
آدھی سوئی، آدھی جاگی، تھکی دوپہری جیسی ماں
چڑیوں کی چہکار میں گونجے رادھا موہن علی علی
مرغی کی آواز سے کھلتی گھر کی کنڈی جیسی ماں
بیوی، بیٹی، بہن، پڑوسن تھوڑی تھوڑی سی سب میں
دن بھر اک رسّی کے اوپر چلتی نٹنی جیسی ماں
بانٹ کے اپنا چہرہ، ماتھا، آنکھیں، جانے کہاں گئی
پھٹے پرانے اک البم میں چنچل لڑکی جیسی ماں

ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ندا نے ماں پر پورا ایک ناول تحریر کر دیا ہے۔ کتنی جہتیں ہیں۔ اردو شاعری میں 'ماں' کو طرح طرح سے عقیدتوں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ غزل میں، نظم میں، لیکن فی الحقیقت ندا نے جس طرح کی نظم اور جس ڈکشن میں کہی ہے، میں نے ایسی نظم کہیں نہیں پڑھی۔ ایک بات یہ بھی یاد رکھنے کی ہے۔ ایسی شاعری کا تجزیہ کرنے سے جذبہ و احساس کی لطافت ماند پڑ جاتی ہے۔ آخر کے شعر میں تو ماں کے وجود کے بکھرنے یا یہ کہہ لیں کہ ماں کے اپنے وجود کو اپنی نئی نسل میں بانٹ کر خرچ کر کے مٹ جانے کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ آپ ملاحظہ کیجیے کہ کس طرح یہ شعر پورے Sensory Nerves میں سنسناہٹ پیدا کر دیتا ہے:

بانٹ کے اپنا چہرہ ماتھا، آنکھیں جانے کہاں گئیں
پھٹے پرانے اک البم میں چنچل لڑکی جیسی ماں

وارث علوی نے ندا پر لکھے گئے اپنے مضمون 'جدید شاعری کا معتبر نام۔ ندا فاضلی' (مشمولہ 'ناخن کا قرض') میں لکھا ہے اور کہا ہے کہ اقبال کی نظم 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' اچھی ہے مگر فلسفیانہ خیالات سے بوجھل ہے۔ پھر یہ لکھا ہے کہ:

''میرے نزدیک اردو میں 'ماں' کے موضوع پر صرف دو نظمیں یادگار رہیں گی۔ فراق کی نظم 'جگنو' اور ندا کی منقولہ بالا نظم۔'' (ص 91)

حالانکہ ندا نے یہ نظم بغیر کسی عنوان کے کہی ہے اور غزل کی ہیئت میں کہی ہے۔ وارث علوی نے دو صفحات میں اسی نظم کے مختلف نقوش اور جہتوں کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ ندا نے ایک ہندوستانی ماں کی تصویر ہندوستانی پس منظر میں خوبصورت لفظوں کی مدد سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس طرح ندا کی شاعری میں انسانی جذبوں کی سرشاری اور زندگی کی بالکل ہی سچی تصویریں دیکھنے کو ملتی ہے۔ انسانی زندگی اور انسانیت دونوں کو مستحکم کرنے والے جو بھی عوامل اور عناصر شاعری کے لیے استعمال ہوسکتے ہیں، ندا نے انھیں بہت ہی خوش اسلوبی سے استعمال کیے ہیں۔ پوری کائنات اور بالخصوص ہندوستانی زمین اور اس زمین پر تنے ہوئے نیلے شامیانے اور اس شامیانے میں جڑے ہوئے چاند سورج اور ستارے اور ان دونوں کے بیچ خلاؤں میں اڑتے ہوئے رنگ برنگ پرندوں کو ندا نے بہت ہی قریب سے دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ چاند، مانجھی، ندی، دریا، گوریا، پیپل کے پتے، برکھا رُت، ساون، بھادوں، انگیٹھی، کٹیا، بگلوں کی ڈاریں، کٹورے سا تال، مٹکے کا پانی اور بھی ایسے نشانات و آیات جو ہماری ہندوستانی تہذیبی بساط کو خوب صورت بناتے ہیں، ندا نے انھیں اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔ آپ ان الفاظ پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ بہت کم اُردو کے شعرا ہیں جو ان کو اپنی شاعری میں جگہ دے پاتے ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ ہے، اپنی تہذیبی جڑوں سے دوری یا کم از کم ان کی طرف توجہ کا فقدان۔ اگر یہاں الفاظ کے اچھے یا برے ہونے کی بحث چھیڑ دی جائے تو بات غیر ضروری طور پر نظریاتی مباحث کی لیک پر چل نکلے گی اور ایسے میں ندا فاضلی کے شعری منشور سے چھن کر آنے والی ست رنگی شعاعوں سے ہمارے ذہن منور نہیں ہوسکیں گے، اس لیے اس بحث کو یہیں موقوف کیا جاتا ہے۔

اب تک جن پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی، ندا نے ان کے علاوہ بھی زندگی کے مختلف پہلوؤں

کو اپنی شاعری میں پیش کیا ہے۔ شاعروں کا محبوب موضوع عشق بھی رہا ہے۔ عشقیہ مضامین اور ان کے ارتعاشات بھی ندا کی شاعری میں ملتے ہیں۔ ایک چھوٹی سی نظم 'ایک ملاقات' دیکھیے:

نیم تلے دو جسم اجانے چم چم بہتا ندیا جل
اُڑی اُڑی چہرے کی رنگت کھلے کھلے زلفوں کے بل
دبی دبی کچھ گیلی سانسیں جھکے جھکے سے نین کنول
نام اس کا؟ دو نیلی آنکھیں
ذات اس کی؟ رستے کی رات
مذہب اس کا؟ بھیگا موسم
پتا؟ بہاروں کی برسات

نظم پڑھتے ہوئے آپ الفاظ وتراکیب میں قطعی نہیں الجھتے بلکہ اس کی روانی میں آپ بھی بہتے چلے جاتے ہیں۔ سچا جذبہ، سچا اور سیدھا اسلوب اظہار، یہی ہے ندا کی شاعری کا واضح نقش۔ فکری پیچیدگی سے پرے اور پیچیدہ اسلوب سے دور ندا کی شاعری الگ سے پہچانی جاسکتی ہے۔ ان کی شاعری میں عشق کا جذبہ کچھ یوں بھی اترتا ہے:

جب جب موسم جھوما ہم نے کپڑے پھاڑے شور کیا
ہر اک رستہ اندھیروں میں گھرا ہے
تم سے چھٹ کر بھی تمھیں بھولنا آسان نہ تھا
اکیلے کمرے میں گلدان بولتے کب ہیں
اب بھی یوں ملتے ہیں ہم سے پھول چنبیلی کے
وہ ایک ہی چہرہ تو نہیں سارے جہاں میں

ہر موسم شائستہ رہنا کوری دنیا داری ہے
محبت اک ضروری حادثہ ہے
تم کو ہی یاد کیا تم کو بھلانے کے لیے
تمھارے ہونٹ ہیں شاید گلاب میں شامل
جیسے اُن سے اپنا کوئی رشتہ لگتا ہے
جو دور ہے وہ دل سے اُتر کیوں نہیں جاتا

اور پھر ایک خوب صورت مشورہ کہ:

عشق کر کے دیکھیے اپنا تو یہ ہے تجربہ
گھر، محلّہ، شہر، سب پہلے سے اچھا ہوگیا

اگر بغور دیکھا جائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ندا نے عشقیہ مضامین کو زیادہ وسعت نہیں دی ہے۔ چونکہ انھوں نے زندگی کے تلخ تجربے اور مشاہدے سمیٹے ہیں، ان کے گلے گلے دکھوں اور جدوجہد کا پانی آیا ہے، لہٰذا زمانے کے اندر اتر کر ان کی تخلیقی حسیت نے انھیں ایک

ایسے شاعر کے روپ میں ابھارا ہے جو اپنے ہم عصروں میں مضامین اور اسالیب اظہار دونوں سطحوں پر الگ نظر آتا ہے۔

ایسے میں کبھی شان قلندری بھی پیدا ہو جاتی ہے اور کبھی زندگی کے مختلف اچھے برے نقوش بھی ابھرتے ہیں:

ہر اک آنگن میں دیواریں کھڑی ہیں	سبھی کے پاس کچھ پرچھائیاں ہیں

آنکھیں کہیں، نگاہ کہیں، دست و پا کہیں	کس سے کہیں کہ ڈھونڈو بہت کھو رہے ہم

رستوں کے نام وقت کے چہرے بدل گئے	اب کیا بتائیں کس کو کہاں چھوڑ آئے ہیں

مسمار ہو رہی ہیں دلوں کی عمارتیں	اللہ کے گھروں کی حفاظت نہیں رہی

خوشی منایئے آئینہ سامنے رکھ کر	خود اپنے کھونے کا ڈر بھی خیال میں رکھیے

اور پھر ندا ایک اُچٹتی سی نگاہ پوری کائنات پر ڈالتے ہوئے یہ سوال کرتے ہیں:

زمین پیروں تلے سر پہ آسماں کیوں ہے
جہاں جہاں جو رکھا ہے وہاں وہاں کیوں ہے

بڑا شاعر، بڑا فنکار کائنات اور اشیائے کائنات پر سوالات قائم کرتا ہے۔ غالب کے یہاں تو اس کی مثالیں بھری پڑی ہیں:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں	خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

کس پردے میں ہے آئینہ پرداز اے خدا	رحمت کہ عذر خواہ لب بے سوال ہے

اسی طرح دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے، والی پوری غزل سوالوں پر قائم ہے۔ اس غزل کے یہ اشعار:

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں	عشوہ و غمزہ و ادا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں	ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اور دیوانِ غالب کی پہلی غزل کا مطلع ہی سوال قائم کرتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

خیر، عرض یہ کرنا ہے کہ ندا فاضلی نے اس پوری کائنات کو کھلی آنکھوں سے دیکھا اور اس کی بیشتر اشیا کو اپنے باطن میں اتارنے، سنوارنے اور پھر الفاظ کے پیکر میں ڈھالنے کی کوشش

کی ہے۔ انھوں نے نظموں اور غزلوں کو کم و بیش مساوی طور پر اپنی تخلیقات میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی شاعری پڑھتے ہوئے ایک خاص بات جو سمجھ میں آتی ہے، وہ ہے ان کا اپنی مٹی اور اس کی جڑوں سے پیار۔ بلکہ ایسا جیسے ان کے لہو میں اس دھرتی کا رنگ (Ochre) حلول کر گیا ہے۔ ان کے دوہے تو اس بات کی توثیق کرتے ہی ہیں، مفرس و معرب الفاظ و تراکیب سے وہ تقریباً بچتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں صوفی سنتوں کے اقوال احساس کی حد تک اور ہندوستانی رنگ تنفس کی حد تک نظر آتا ہے۔ ان کی شاعری میں Urban کردار کے بجائے ایک Rural اور دیہی کردار ابھرتا ہے اور اسی لیے انھوں نے اپنے کلیات کو بھی 'شہر میں گاؤں' سے موسوم کیا ہے۔ آخر میں یہ شعر ملاحظہ کیجیے جو میرے خیال سے، ندا فاضلی کی شعری اساس تک پہنچنے کا راستہ دیتا ہے:

کھول کے کھڑکی چاند ہنسا پھر چاند نے دونوں ہاتھوں سے
رنگ اڑائے، پھول کھلائے، چڑیوں کو آزاد کیا

○

ظفر گورکھپوری کا نظمیہ متن

غزلیں عیش پسندی اور تفریح طبع کے لیے کہی جاسکتی ہیں لیکن نظمیں اس مقصد کے لیے کم ہی کہی جاتی ہیں۔ پھر یہ کہ آزادی کے بعد جو شعری تناظر خلق ہوا، اس میں تفریح و تفنن کی گنجائش کم ہی رہی۔ ترقی پسند شعرا یا جدیدیت کے گروہ سے وابستہ شعرا، حتیٰ کہ آج کی بارونق دنیا میں تفریح کرتی ہوئی نئی نسل کے شعرا بھی دراصل اندر کے دکھوں میں ڈوبے ہوئے ہیں۔

ظفر گورکھپوری نے بھی دکھوں کو سنبھال کر اپنے تخلیقی ویژن کی آنچ پر پکا کر شعری پیکر میں ڈھالا ہے۔ غزلوں اور نظموں دونوں میں ان کے دکھ، وجدان اور سلگتی شبنمی اضطرابی کیفیت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

ادھر مجبوریاں اپنی، اُدھر بازار دنیا ہے
ہم اپنے پاؤں دیکھیں، اپنی چادر کی طرف دیکھیں

مگر وہ جال جو میں نے بنا ہے اپنے لیے
تڑپ تو ہے کہ زمانے کے جال سے نکلوں

دکھوں کے علاوہ ظفر کے یہاں عشقیہ تصورات کے رموز بھی ملتے ہیں لیکن یہ تصورات نظموں میں غزلوں کی بہ نسبت ذرا کم کم نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے زندگی ہے تو دکھ ہے، زندگی ہے تو عشق ہے اور عشق ہے تو پھر دکھ ہی دکھ ہے۔ غم والم سے خالی شاعری میں وہ شیرینی نہیں ہوتی جو غم والم سے مملو شاعری میں ہوتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کا اظہار کس طرح ہوتا ہے۔ دکھ انسان کا ہی نہیں ہوتا بلکہ مٹی کا بھی اپنا دکھ ہوتا ہے جسے صرف ایک فنکار ہی محسوس کرسکتا ہے۔ ظفر کی یہ نظم دیکھیے:

کھیت ہے / دھان کی بالیاں ہیں / دھان کا کوئی دانہ نہیں بالیوں میں

فصل کے بعد سے دوسری فصل تک / پہلے آرام کرتی تھی میں
اب تو آرام کیا؟ سانس بھی مجھ کو لینے نہ دے آدمی / کیسی بد بخت مٹی ہوں میں
فصل کے بعد فصل / دھان کی، جَو کی، گیہوں کی، گنّے کی فصل
یوریا کھاد نے / چوس لی میری زرخیزیاں، میری ساری توانائیاں
بالیوں میں کہیں کوئی دانہ نہیں / مجھ کو کتنا نچوڑے گا تو / آدمی — کیسی ہے تیری بھوک؟

اس طرح کی شاعری ظفر گورکھپوری کر سکتے ہیں یا عنبر بہرائچی۔ عنبر بہرائچی نے بھی مٹی کی خوشبو کا تعاقب کیا ہے۔ ظفر کی غزلوں اور نظموں دونوں میں انسانی دکھوں اور مٹی کے کرب کے نقوش واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اپنے وطن کو کریدنے اور ماضی اور حال کے ادغام سے ظفر گورکھپوری کی نظموں میں ایک خوبصورت المیہ فضا تیار ہوتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اُنھیں بڑے شہر میں رہ کر اپنے ماضی اور خاندان کی طرف مراجعت کی شدید آرزو ہو۔ وہ مجبور ہیں:

—— اور یہاں سے سینکڑوں بیتے ہوئے برسوں کی دوری پر
بہت نیچے، کسی سیڑھی پہ بیٹھی / ضعیفہ کوئی آنکھیں بند کر کے
خدا کے ساتھ باتیں کر رہی ہے / وہ میری ماں ہے شاید

کسی دم پربتوں کی چوٹیوں کو پار کر جائے گا پانی
عمارت غرق ہو جائے گی، میں بھی ڈوب جاؤں گا
مگر زندہ رہو گی تم / کہ تم ہو نوح کی کشتی کی مانند
کہ تم نیکی کی جگمگ آنکھ سے ٹپکا ہوا اک گرم آنسو ہو
سنو ماں — زمیں پر جب اُگے سبزہ / پرندے پھڑ پھڑائیں جب درختوں میں
تو میرے زخم، میرے اشک، میری دیپ مالائیں / مہک میری چنبیلی کی
تم اُن بچوں کے ننھے منّے ہاتھوں میں تھما دینا
جو میرے بعد آئیں اس زمیں پر

(مجموعہ: زمین کے قریب، 2001: نیکی کی آنکھ سے ٹپکا ہوا آنسو، ص 45)

اس نظم میں تحیر آمیز پیکر تراشی ہے جو ماں کی عظمت اور دنیا کی بے ثباتی کو ساتھ ساتھ تخلیقی فنکاری کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ اس میں بھی دکھوں کی مدھم آنچ ہے جو تخلیقی موجوں میں

مدغم ہوگئی ہے۔

جس فنکار نے دکھوں اور غموں کو اپنے سینے سے لگا لیا اس کی تخلیقی جودت تابندہ ہوگئی۔ ظفر کو یہ احساس ہے کہ انسانی وجود کا سب سے قیمتی سرمایہ غم ہی ہوتا ہے اور اس کی حیثیت تقریباً Eternal ہوتی ہے۔ اس کی اساس پر تعمیر ہونے والی شخصیت مستحکم، دل آویز اور مقناطیسی ہوتی ہے۔ ظفر کے اس وصف کو بیشتر ان کے پیش رو اور ہم عصروں نے بھی نشان زد کیا ہے۔ 'چراغ چشم تر' (1989) پر علی سردار جعفری نے تبصرہ کیا تھا جس میں انھوں نے ظفر گورکھپوری کے جوان سال بیٹے کی موت کے غم کو خصوصی طور پر محسوس کیا۔ ظفر نے اس کتاب میں اپنے بیٹے کی یاد اور اس کے تئیں اپنی پدرانہ شفقت کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا ہے۔ سردار جعفری لکھتے ہیں:

> اس سے پہلے کسی نے کسی کی موت پر ایسی خوبصورت کتاب نہیں لکھی۔ خوبصورت اور اثر انگیز۔ ظفر نے ذاتی غم کو کائناتی بنا دیا ہے۔ اس طرح درد کا اظہار انسان کو درد سے بلند کر دیتا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس کو تزکیہ نفس (Catharsis) کہتے ہیں۔ یہ اول درجے کی شاعری ہے۔"
>
> (بحوالہ: انتساب ظفر گورکھپوری نمبر، 1997، ص 211)

'چراغ چشم تر' سے چند شعر اور نظم کے ٹکڑے دیکھیے:

آج سے پہلے اتنی گہری نیند کہاں تم سوئے تھے — صبح ہوئی کالج جانا ہے اب تو اٹھ بیٹھو بیٹے

روز دل کے آنگن میں آئے وہ دبے پانو — اس کی سمت میں لپکوں اور بھاگ جائے وہ

کبھی چہرے پہ رنگ درد یوں نکھرا نہیں دیکھا — گزرنے کو تو جوئے خوں جگر سے بارہا گزری

نہ کوئی رہ گزر زندہ

نہ میرے دست و پا زندہ نہ میرے بال و پر زندہ

اگر زندہ ہے کچھ تو اک چراغ چشم تر زندہ (چراغ چشم تر)

دیکھنا قیامت میں / جب پکارے جائیں گے ماں کے نام سے بچے

میں تمھاری بانہوں میں آ کے جھول جاؤں گا

ایک بار پھر تم سے مل کے مسکراؤں گا / اشک پونچھ ڈالوں گا

ظفر نے جس شائستگی اور تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ تہذیب غم کا نقشہ پیش کیا ہے، اس کی مثالیں کم ملیں گی۔ وحید اختر نے بھی اپنے جواں سال بیٹے حیدر کی موت پر ایک پُر اثر اور خوبصورت نظم رات: چہرہ در چہرہ تخلیق کی تھی۔

کیا ظفر اپنی Personal feeling کے اظہار سے قارئین کا جذباتی استحصال کرنا چاہتے ہیں؟ دراصل یہیں پر آ کر ہم ذاتی غم کے آفاقی غم میں مبدل ہوجانے کی بات پر زور دیتے ہیں۔ یہ موضوعات ذاتی ہو ہی نہیں سکتے۔ دنیا کے کسی بھی خطے کے ماں باپ کا جذباتی رشتہ اپنے بچوں سے کم وبیش وہی ہوتا ہے (اور ہونا چاہیے) جو ظفر گورکھپوری کا ہے۔ پھر یہ کہ ظفر نے تو شروع ہی سے زندگی کو تیشۂ سنگ گراں تصور کرلیا تھا۔ جبھی تو اپنے پہلے مجموعہ کلام 'تیشہ' (1962) کے پہلے صفحہ پر شاعر مشرق کا یہ شعر درج کیا تھا:

زندگانی کی حقیقت کوہ کن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشۂ سنگ گراں ہے زندگی

ظفر نے اپنی ہمت اور تخلیقی جودت کی ہم آمیزی سے ایک 'تیشہ' تیار کیا جو اب تک زندگی کی سخت جانی کو کاٹ کاٹ کر ان کے لیے راستہ بنا رہا ہے۔

دنیا کی تاریکی اور بدصورتی کو انھوں نے قریب سے دیکھا ہے۔ انسانی ذہنوں اور دلوں کی غلاظتوں اور معاشرے کی بدہیئتی کو فنکار کی بے ریا چشم باطن سے پرکھا اور سمجھا ہے۔ تہذیبی جنگ کے بے سروپا نتیجے کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔ انھوں نے قدرت کے مناظر اور اشیائے کائنات میں توازن اور اعتدال کو بھی ضروری تصور کیا ہے۔ ایک نظم کے منتخب مصرعے دیکھیے:

چھیڑو نہ پہاڑوں کو / کہ یہ برف کے گھر ہیں
اور برف پگھلنے سے ہے دریاؤں میں رفتار
یہ پیڑ، یہ جنگل، یہ پہاڑ اور یہ دریا / سب اپنے عمل اپنے اصولوں کے ہیں پابند
اور ان کے توازن ہی سے زندہ ہے یہ دھرتی
جس رنگ میں، جس حال میں جو چیز ہے / چھیڑو نہ اسے
جس طور سے بہتی ہے ہوا بہنے دو
جو چیز جہاں پر ہے وہیں رہنے دو

اور بھی دوسری نظمیں اس نوع کی ملتی ہیں۔ ان کے اندر سمندر کنارے بسنے اور وہاں کے

تجربات کا ایک تسلسل ہے جو جگہ جگہ پانی، موج، طوفان، زلزلے وغیرہ کی شکل میں نظر آتا ہے۔ اسی طرح نئی تہذیب اور بازاری رکھ رکھاؤ اور فریب کاری پر بھی ظفر نے ضرب لگائی ہے۔ ایک نظم کا یہ حصہ ملاحظہ کیجیے:

کبھی اپنی ضرورت کے ہیں تابع / منافع ایک قدر مشترک ہے
میں اس بازار میں جب سر اٹھا کر دیکھتا ہوں / دکھائی کچھ نہیں دیتا
کدھر مشرق ہے / مغرب کس طرف ہے / وطن کیا ہے؟ وطن کی سرحدیں کیا ہیں، عقائد کیا؟
بس اک بازار ہے پھیلا ہوا حد نظر تک
کون سی تہذیب کے بارے میں باتیں کر رہے ہو

(بازار: زمین کے قریب)

یہ دنیا بازار میں تبدیل ہو چکی ہے۔ اسی میں ایک بنیا بھی ہے اور ایک فنکار بھی۔ اسی میں ایک ڈاکٹر بھی ہے اور ایک وکیل بھی۔ اسی میں بڑے بڑے تاجر بھی ہیں اور ٹھیلے والے خردہ فروش بھی۔ اسی میں دلاّل بھی ہیں اور طوائفیں بھی۔ ہر ایک کی اپنی اپنی آنکھیں ہیں اور اپنی اپنی فکر۔ ایک فنکار، ایک شاعر بقیہ تمام شعبہ جاتِ حیات سے وابستہ انسانوں، ان کی زندگیوں اور معاشرے کی پیچیدگیوں پر گہری نظر رکھتا ہے۔ فکری ابعاد جو ظفر نے پیدا کیے ہیں، وہ انسانی معاشرے کو پوری طرح محیط ہیں۔ زندگی کی کھردری حقیقتوں اور کڑواہٹوں کو ظفر نے نظموں اور غزلوں دونوں میں پیش کیا ہے۔ انھیں پتہ ہے کہ انسان اچھے اور پرکشش ملبوسات اور ہونٹوں اور چہروں پر مسکراہٹوں اور تازگی کو اس لیے سجاتا ہے کہ وہ اپنے باطن کے تعفن اور روح میں بسی غلاظتوں کو چھپا سکے:

بدن پہ اچھا لباس / چہرے پہ تازگی / خوش دکھائی دینا / سماجی مجبوریاں ہیں سائیں
جنم سے مجھ میں لگی ہے اک آگ / کوئی لاوا سلگ رہا ہے / دھواں — کہ چہرے تک آ گیا ہے
یونہی نہیں مسکرا رہا ہوں / یہ مسکراہٹ اُسی دھوئیں کو چھپائے رکھنے کی
ایک کوشش ہے / رائیگاں سی

(خود فریبی: 'ہلکی ٹھنڈی تازہ ہوا' سے ماخوذ، ص 131)

نئی اور پرانی تہذیبی قدروں کے مابین ہمیشہ تصادم رہا ہے۔ ہر زمانے میں اس کے ماننے والے اور اس کے رد کرنے والے رہے ہیں۔ ظفر کو اپنے دیہی کلچر اور ہندوستانی سوچ اور

اس کی صداقتوں پر پورا بھروسہ ہے اور وہ اس کے پورے مدّاح ہیں۔ وہ شہری کلچر اور یہاں کی محبوس فضاؤں سے ہمیشہ فکر کی سطح پر اور عملی زندگی کی سطح پر متصادم نظر آتے ہیں۔ انھوں نے جا بہ جا اس کا اظہار بھی کیا ہے۔ ایک نظم 'ٹکراؤ' ہے جس میں وہ شہر سے مخاطب ہوکر اپنی بے بسی کے ساتھ ساتھ اپنی مستحکم دیہی سوچ اور تہذیبی فکر کو پوری آب و تاب کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ نظم کا ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

نقلی قہقہوں کے گر / ریاکاری کے سب حربے
گلیمر کی ہر اک جادوگری کے ساتھ / کسی بھی رہ گزر یا موڑ پر جب چاہے آجانا
کہ میں بھی آؤں گا مٹی کے ساتھ اپنی / پھر لڑیں گے
تو جگمگ شہر / میں سادہ شہری — دیہاتی سا کچھ
اگر مجھ کو ہرا پائے، ہرا دینا / ابھی تک تو ہرا پایا نہیں ہے / مجھے اپنا بنا پایا نہیں ہے

('ٹکراؤ' ہلکی، ٹھنڈی، تازہ ہوا، ص 130)

یعنی یہ کہ ظفر گورکھپوری کو دیہی تہذیب اور اپنی جڑوں سے حد درجہ عشق ہے۔ وہ بڑے شہروں کے مصنوعی پن اور کھوکھلی زندگی کو نشانہ بناتے ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے طبقاتی کشمکش والے سماج کو بھی آئینہ دکھایا ہے لیکن یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان کی ترقی پسندی محض اوڑھی ہوئی نہیں ہے۔ اسی لیے وہ سماج کے حوالے سے جب بھی کسی موضوع کو شاعری میں پیش کرتے ہیں تو ایک طرح کی ہم عصریت اور آفاقیت کا احساس ہوتا ہے۔ ظفر گورکھپوری کے سامنے جو پیڑھی جوان ہوئی ہے یا ہو رہی ہے، اس کے سامنے چکاچوند کرنے والی دنیا ہے۔ حق گوئی، دیانت داری اور زندگی کے اصول اور اونچے وچار جو انھیں ورثے میں ملے ہیں، اب انھیں وہ آئندہ نسل کو سونپ دینا چاہتے ہیں:

میں نے چاہا کہ سارا ورثہ، چراغ سارے میں اپنے بچوں کو سونپ دوں
مگر سکوں سے / بہت ہیں چالاک میرے بچے
وہ مجھ سے کہہ رہے ہیں / ڈیڈی — یہ ساری چیزیں، ٹمٹماتے چراغ سارے / بہت پرانے ہیں

—

تو میرے بچو! نئے زمانے میں جینے والو
بلند دیواروں، اونچی چھتوں کے نیچے، نئے کھلونوں کے ساتھ / مصنوعی زندگی راس آئے تم کو

مرے چراغوں کو مرے ہمراہ دفن کر دو/اندھیری دنیا تمھیں مبارک

نظموں کے علاوہ غزلوں میں بھی ان کا یہ احساس جابہ جا نظر آتا ہے:

ابھی پرانے خیالات میں بہت کچھ ہے ہے شرط یہ کہ نیا ذہن اُسے تلاش کرے
نئے بچوں کو میں دنیا پرانی دے رہا ہوں وہ اس میں رنگ بھر لیں گے، نشانی دے رہا ہوں

(ہلکی ٹھنڈی تازہ ہوا)

مٹی کی خوشبو والے گلیارے پھینک دیے پتھر کی دیواریں چن لیں اپنے چاروں اور

(زمین کے قریب)

ظفر گورکھپوری روح اور اس کی پاکیزگی کی شاعری کرتے ہیں۔ انھوں نے انسانی رشتوں کی پامالی اور خودغرض معاشرے کو آئینہ دکھایا ہے۔ اونچی عمارتوں کے بجائے انھیں کچی مٹی کا مکان پسند ہے، کمپیوٹر کے بجائے ہاتھ سے لکھنا پسند ہے، نئی ایجادات اور نئی ترقیوں سے انھیں بہت زیادہ شغف نہیں۔ وہ اصل انسانی زندگی کی تلاش میں ہیں۔ انھیں لگتا ہے جیسے کچھ کھو سا گیا ہے۔ عیاری و مکاری کے بازار میں وہ صداقت اور اخلاص کی جستجو میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ انھوں نے 'شہر کی موت' کے عنوان سے ایک نظم کہی ہے جو ان کے اس 'Perception' کو قوی طور پر پیش کرتی ہے کہ شہر کے بسنے سے زندگی اور اس کے رشتے ظاہری اور باطنی دونوں طرح سے آلودہ ہو جاتے ہیں۔ یہاں اس نظم کے چند منتخب مصرعے دیکھیے جن سے ان کے فکر کی Intensity اور شہر کی ایک نئی تعبیر سامنے آتی ہے:

پیڑ کاٹے جا رہے ہیں/ندی کے رخ کو موڑا جا رہا ہے
بسے گا شہر، بجلی آئے گی، سڑکیں بنیں گی
رات دن دوڑیں گی جن پر گاڑیاں، کاریں، بسیں
پارک، پب، تفریح گاہیں، سب میسر آئیں گے
سروں کا اک سمندر سا اُمڈ آئے گا سڑکوں پر
کسی کو کوئی دیکھے گا نہ رک کر حال پوچھے گا/سبھی دوڑیں گے بھاگیں گے
یہی ہے شہر/ہوا سانسوں کے زہر اور گاڑیوں کے کالے اور گاڑھے دھوئیں سے
اور ہو جائے گی زہر آلود/شہر مرجائے گا اک دن

(شہر کی موت)

اسی طرح شاعر کا دھیان بار بار اپنے دوست کے کوچے کی طرف جاتا ہے، کبھی ماں کی یاد آتی ہے تو کبھی موتیا کا آپریشن ہونے پر احباب اور گاؤں والے جمع ہو جاتے ہیں جنھیں دیکھ کر ڈاکٹر کو تعجب ہوتا ہے۔ وہ رشتوں کی مضبوط رسی کو تھامے رکھنا چاہتے ہیں۔ گویا ان کی ذہنی ساخت میں ایک مخلص انسان بصورت شاعر موجود ہے جو بار بار باہر کی دنیا اور اس میں ہو رہی تبدیلیوں کو دیکھتا رہتا ہے اور گاہے گاہے اپنے تاثرات بھی قائم کرتا رہتا ہے:

آپریشن / موتیا کا ایک چھوٹا سا / اور اتنی بھیڑ ہے
دوست ہیں / کچھ آشنا ہیں / کچھ محلے دار، کچھ احباب ہیں
کچھ وہ ہیں جن سے سماجی رابطے ہیں / کچھ سے رشتہ ہے پسینے کا
کچھ سگے ہیں / گاؤں سے جو / ہزاروں میل کا لمبا سفر طے کر کے آئے ہیں
یہ سب دکھ سکھ کے رشتے ہیں / یہ وہ مضبوط رسی ہے جو ان کو گاؤں سے
گھر اور محلوں سے یہاں تک کھینچ لائی ہے

(زندگی کی رسی)

جسم بہت شاداب ہے / لیکن / روح کہاں ہے
شاید وہ اس وقت کسی جھولے میں / ہمراہ کسی ہنستے بچے کے کھیل رہی ہے
مٹی کے چولھے کے پاس / روٹی بیل رہی ہے

(روح کو ڈھونڈ رہا ہوں)

اسی نوع کی رشتوں اور مٹی کی شاعری ذہن انسانی کو چھوتی ہے۔ ہر آدمی نہ چاہتے ہوئے بھی، شہر کی چکا چوند میں رہتے ہوئے بھی، تھوڑی دیر کے لیے اپنے ماضی اور اپنی جڑوں کی طرف مراجعت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس عہد میں رشتوں کی شکست و ریخت اور پامالی پر شاعروں نے بہت آنسو بہائے ہیں۔ ظفر نے اپنی نظموں میں اپنے ماضی کی یادوں اور مٹی کی خوشبوؤں کو جس اہتمام اور تخلیقی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے، اس سے ان کے باطن کے مصفا اور مجلا ہونے کا ثبوت بھی فراہم ہوتا ہے۔ یہ محض مضامین تصوف کی طرح منہ کا مزہ بدلنے کے لیے نہیں، بلکہ یہ سب کچھ، ان کے باطن ہی سے پھوٹنے والی روشنی ہے جو تمام تر آلائشوں اور تاریکیوں سے بھرے ہوئے ذہنوں کو روشن کرتی ہے۔ ایسا ہی شاعر گیت اور دوہے بھی لکھ سکتا

ہے کیوں کہ یہ اصناف سخن کم و بیش انہی مذکورہ مضامین کی پیش کش کے لیے موزوں تصور کی جاتی رہی ہیں۔ انھوں نے بڑی ہی خوش اسلوبی کے ساتھ زندگی کی کڑوی سچائیوں کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔ گویا ظفر نے جس انسانی دکھ اور معاشرے کے جن تہذیبی رنگوں کو جس انداز میں اور جس اخلاص اور صداقت کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ لائق توجہ بھی ہے اور نئی نسل کے شعرا کے لیے مشعل راہ بھی۔

میں نے شروع ہی میں کہا تھا کہ ظفر نے عشقیہ رموز کو بھی اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔ اس موضوع (عشق) کی مختلف جہات ہوتی ہیں اور ہر ایک شاعر اپنے اپنے طور پر اس کی تعبیر و تشریح پیش کرتا ہے۔ یوں بھی شاعری میں صرف موضوع کی اہمیت کم ہی ہوتی ہے کیوں کہ اگر انداز اور اسلوب اور الفاظ و تراکیب پر دسترس نہیں تو موضوع ریت کے ڈھیر کی طرح بکھر جاتا ہے۔ موضوع کو فنی جمال کا نمونہ بنانا دراصل اہم ہوتا ہے۔ اس کا سیدھا تعلق شاعر کے تخلیقی Urge سے ہوتا ہے اور پھر یہ کہ شاعر کی ذہنی ساخت میں تخلیقی ہنرمندی کہاں تک کارفرما ہے، اس کی بھی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ ظفر گورکھپوری نے عشقیہ مضامین کو بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

مرے وجود میں یہ کون ہے تو بادل سا — تجھے جو سوچوں تو صحرا ہرا ہرا سا لگے

وہ بات کیا ہے جو ہم سے چھپائی ہے دل نے — شب فراق، ہمیں بھی تو کچھ اشارا ملے

یہ نام و نسب میری پہچان کو کم کم ہیں — اے جان ضروری ہے اک تیرا حوالہ بھی

یہ خبر اسی کو ہوگی کہ ہے کون سا یہ عالم — جو نہ آنکھ موندنے دے، جو نہ نیند ٹوٹنے دے

تمام عمر چلا، پھر بھی اک مقام پہ ہوں — خیال دوست سے آگے کبھی گیا ہی نہیں

غزلوں کے علاوہ ظفر کی نظموں میں بھی عشق و محبت کے مضامین ملتے ہیں۔ البتہ غزلوں میں انھوں نے زیادہ کھل کر ان مضامین کو پیش کیا ہے۔ عشق کے حوالے سے محبوب کی یادیں بہت قیمتی ہوتی ہیں جو شاعر کے تخیل کو مختلف انداز میں کچوکے بھی لگاتی ہیں اور کبھی در و دیوار کو معطر بھی کر دیتی ہیں:

اگر بتی ہے سلگی / یا اگر بتی میں کوئی اور شے ہے / سلگنا جس کی قسمت ہے

بہت خوشبو ہے / ہلکی اور کبھی تیز / اگر بتی میں کیا ہے / تمھاری یاد ہے

یا پھر مری گہری اُداسی ہے / بہت مہکا ہوا ہے گھر سر شام

(سر شام: ہلکی ٹھنڈی تازہ ہوا، ص 133)

یادِ محبوب اور شاعر کی گہری اُداسی کے سبب گھر معطر ہے، یہ ایک ایسی فضا بندی ہے جو متضاد فکری ابعاد کو مترشح کرتی ہے۔ لیکن اس نظم کا یہی تخلیقی حسن ہے جو قابل توجہ ہے۔ یہ جو مہک ہے دراصل وہ اگربتی کی نہیں بلکہ محبوب کی یاد کے سبب ہے یا پھر شاعر (عاشق) کی اپنی اُداسی ہے۔ یہاں شاعر نے اُداسی کو مثبت جہت عطا کرنے میں کامیابی حاصل کرلی ہے۔ یہ فکری کجی نہیں بلکہ بے سمتی سے بچنے کا شعری طریقہ کار ہے۔ ایسا تبھی ممکن ہے جب شاعر اپنے باطن سے خارجی عوامل کو ہم آہنگ کرنے پر قادر ہو۔

ظفر گورکھپوری نے غزلوں کی بہ نسبت نظمیں کم کہی ہیں۔ ان کے اندر جو ایک انسانی دردمندی اور معاشرے میں پنپ رہی عیاری و مکاری کا احساس ہے، وہ ان کی شاعری میں ایک اضطراب آگیں لمحۂ موجود کی طرح نظر آتا ہے۔ انھوں نے انسانی کرب اور بے کسی کو چہرہ بخشا ہے۔ انسانی عمل تنفس کے زیر و بم کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی نظمیں ہمیں تفریح کے بجائے غور و فکر کی دعوت بھی دیتی ہیں اور کبھی کبھی خود ساختہ انسانی بلندی سے دفعتاً دھکا بھی دے دیتی ہیں۔ ظفر کے فکری منہاج کو سمجھنے کے لیے یہ سطریں کافی ہیں:

جب کوئی نیا موسم افق کی دھند کو آہٹ سے اپنی چیر دیتا ہے
ہوا پیڑوں کے جسموں پر ہرے پتوں کے جب گہنے سجاتی ہے
پرندوں کے ہزاروں پنکھ کھل جاتے ہیں مجھ میں
زمیں اپنے نمک کی باس باہر پھینکتی ہے/ بدل جاتا ہے میرا ذائقہ
مری فطرت ہی ایسی ہے/ کہ مجھ کو ایک سے دن، ایک سی راتیں
کبھی اچھی نہیں لگتیں

(جب کوئی نیا موسم: زمین کے قریب، ص 15)

○

وہاب دانش کی نظمیں

جدید اردو شاعری، بالخصوص اردو نظم میں 1960 کے بعد منظر عام پر آنے والے شعرا میں وہاب دانش کا شمار ہوتا ہے۔ میں یہاں ایک تلخ حقیقت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ وہ زمانہ چلا گیا جب آپ کی تحریروں یا تخلیقات کو آپ کے بعد کی نسل آپ کے دفینے اور دھجیوں اور پرزوں سے گرد جھاڑ پونچھ کر اُنھیں آنکھوں سے لگائے گی۔ کم و بیش کچھ یہی صورت حال رانچی کے تین شاعروں کے ساتھ رہی ہے۔ میری مراد ہے وہاب دانش، پرکاش فکری اور صدیق مجیبی۔ وہ تو یہ کہیے کہ پروفیسر جابر حسین نے ان تینوں کا ایک ایک مجموعہ شائع کر دیا ورنہ اردو شعر و ادب کے شائقین و قارئین کی آنکھوں سے ان کا یہ کلام اوجھل رہ جاتا۔ اب بھی ان تینوں کا بہت سا کلام منظر عام پر آنا باقی ہے، دیکھیے یہ کب ممکن ہو پاتا ہے۔

'لب مماس' 1999 میں اردو مرکز پٹنہ سے شائع ہوا۔ نظموں کے اس مجموعے میں وہاب دانش کا فکر انگیز نظریۂ حیات ملتا ہے۔ میں کسی نام نہاد نظریے کی بات قطعی نہیں کر رہا ہوں۔ مدعا یہ ہے کہ وہاب دانش نے زندگی اور معاشرے کو اور اس دنیا کے افراد اور ان کے افعال و اعمال کو لفظوں کے پیکر میں پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہاب دانش نے ان تمام امور اور جہات کو اپنی مخصوص فکری جہت اور تجربے کی روشنی ہی میں دیکھا ہوگا۔

وہاب دانش نے نشاطیہ اور المیہ دونوں طرح کے لمحوں کو زیادہ قریب سے دیکھا ہے بلکہ ان لمحوں کو اپنی فکری اور تخلیقی ہنرمندی سے Penetrate کرنے کی کامیاب کوشش بھی کی ہے۔ ان کی شاعری میں سگندھ اور درگندھ دونوں سے معمور کیفیات ملتی ہیں۔ انھوں نے کھلی آنکھوں سے معاشرے اور آج کی دنیا اور دنیا کے شہروں کو دیکھا ہے۔ بڑے شہروں میں جو ہجوم اور افراتفری اور انتشار کا عالم ہے، یا یہ کہ وہاں جو مفلسی، مزار اور انسانوں اور جانوروں کے مابین پیٹ بھرنے کی سعی پیہم ہے، اسے وہاب دانش تخلیقی طور پر یوں پیش کرتے ہیں:

تنگ ہوتا حلقہ / گرہوں کے کساؤ میں بند / دست نارسا
کاسہ اٹھائے / مفلوک الحال مخلوق / انجانے میں پڑے
نان جویں کے گداگر / معبد سے اٹھتا لوبان کا مرغولہ / خم بہ خم دھواں دھواں
آیات، اشلوک / بھجن کرتن / کتے سے آباد شاہراہ کا چورستہ / دھول گرد میں پسپا / ایک ہجوم
جوتوں کی قطار سے اٹھتی بدبو / ایک ہی پتل میں / دونوں کے منہ / لنگر کھاتا سموہ
داتا کی نگری میں / دوپائے، چوپائے / مساوی / متوازی / مہانگری میں
(مہانگری میں: لب مماس)

اس نظم میں شاعر نے لفظوں کی مدد سے مہانگر کی پوری تصویر کشی کی ہے۔ شاعر نے یہاں علامتوں اور استعاروں سے متن کو بوجھل نہیں کیا ہے۔ یہ نظم انسانی معاشرے کی ایک واضح تصویر پیش کرتی ہے۔ اس نظم میں جگہ جگہ معبد اور آیات اور شلوک کے سہارے مقدس کشاکش حیات کو بھی پیش کیا گیا ہے جو خالق مطلق کی توجہ بھی اپنی طرف مبذول کراتی ہے۔ یہ نظم بڑے شہروں کا محض نوحہ پیش نہیں کرتی بلکہ آج کی حقیقی دنیا کو جوں کا توں پیش کرتی ہے۔ آج زندگی کی تہذیبی قدروں کو اپنی تمام تر تخلیقی حسیت کے ساتھ پیش کرنا مشکل کام ہے۔ تخلیقی سرچشمے سے خارج کی دنیا کو ہم آمیز کرنا ہی ایک چیلنج ہوتا ہے لیکن وہاب دانش کی نظموں میں آپ محسوس کریں گے کہ انھوں نے افراد اور ان کے غیر متوازن رویوں کو تخلیقیت سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے پاس جو چشم بینا ہے، اُس کی مدد سے انسانی رویوں اور شاطرانہ چالوں کی دُھند کے پار بھی اصل چہروں کی شناخت کرنے میں وہ کامیاب نظر آتے ہیں۔

جدید دور کی صنعتی فضا نے انسانی افکار کو جس طرح متاثر کیا ہے، اس نے شعری متن یعنی Text کے Context کو بھی تبدیل کر کے رکھ دیا ہے۔ وہاب دانش جیسے جینوئن تخلیقی فنکار نے اس نئے تہذیبی بحران کو علامتی اور استعاراتی رنگ میں پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی بیشتر نظمیں کثیرالجہات ہوگئی ہیں۔ یہ ایک مختصر سی نظم دیکھیے:

آسماں آگاہ / شاہیں / جانتا ہے آشیانہ / شاخ آہو پر بنانا / گھر بسانا / جانتا ہے
اک بیا / کس ہنرمندی سے بُنتی / ہوائی خواب گاہیں / نوک پر / برگ شجر کی
آسمانوں پر بسیرا / ہر نفس پرواز / خالی اک خلا / منزل تمھاری / اس سے آگے
گرم رکھنے کا بہانہ / اور کبوتر / تربہ تر

اگر اس نظم پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ وہاب دانش نے اس میں چھوٹی اور بڑی طاقتوں کے تصادم کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے شاہین پرندے، بیا اور کبوتر تین طرح کے پرندوں کی مدد سے انسانی اذہان کی پُر اسرار گتھیوں کو پیش کیا ہے۔ لفظ شاہین اور گرم رکھنے کا بہانہ جیسے فقرے یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ ان کے سامنے علامہ اقبال کا شاہین بھی ہے اور ان کا نظریہ حرکت و عمل بھی۔ اس نظم کو ہم بین متنی (Intertextual) نظم بھی کہہ سکتے ہیں۔ یوں تو یہ بھی بجا طور پر کہا جاتا ہے کہ ہم کوئی اوریجنل تخلیق پیش نہیں کرسکتے کیوں کہ وہ تخلیق کسی نہ کسی شکل میں پہلے سے موجود ہوتی ہے۔ ایک تخلیقی فنکار اُسے اپنے ڈکشن اور پیرایۂ اظہار سے نئی تخلیق میں بدلتا ہے۔ وہاب دانش نے بھی اپنے ماقبل نظمیہ متون کی روشنی میں اپنی قوت تخلیق سے نیا فن پارہ خلق کیا ہے۔ نشاط و کرب کے لمحوں کو، انسانی زندگی اور معاشرے کی کج رویوں کو، فکری گپھاؤں میں پھیلی تاریکیوں کو، سیاسی اور سماجی ناہمواریوں کو وہاب دانش نے اپنے پرشور اور موج آگیں اسلوب میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس اسلوب میں گھن گرج کے بجائے نرم پھوار کی سی ٹھنڈک محسوس ہوتی ہے۔ ان کے شعری اسلوب پر ن م راشد کا عکس واضح طور پر نظر آتا ہے۔ یہ نظم ملاحظہ کیجیے:

بڑے آبگینے / اُگے چاروں جانب / کھلی ریت پر / مجھ کو آواز دیتے رہے / لمس زمزم
نئی دھوپ / صحرا کی پہلی رفاقت / مجھے شوق سیراب کرتی / سرابی قدم / دشت امکان پیہم
ترے آبگینے / بجھے ہر قدم ہر قدم / میں تمنا زدہ / ہر اسیری میں مصروف / نفرت بجھی رات کی
وہ ستاروں کی جانب چلی / برگ اک ایک جھڑنے لگے

(برگ برگ صدا: لب مماس)

اس نظم میں لفظیات اور طرزِ اظہار دونوں سطحوں پر وہاب دانش ن م راشد کے ہم رکاب نظر آتے ہیں۔ آبگینے، ریت، لمس زمزم، صحرا کی رفاقت، دشت امکان پیہم، تمنا زدہ، دھوپ وغیرہ الفاظ اور مرکبات سے راشد ہی کی طرح وہاب دانش ایک عجمی لے اور فضا تعمیر کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ راشد کو صحرا اور لالۂ صحرا کا سراغ شاعر مشرق علامہ اقبال سے ملا تھا اور یہ بھی کہ اقبال کو ان استعاروں کا سراغ رومی و حافظ سے ملا تھا۔ اقبال کے یہ اشعار سنیے

دو جہاں مثل چراغ لالۂ صحرا ستم نے نصیبِ محفلے، نے قسمتِ کاشانۂ
این آہِ جگر سوزی درخلوت صحرا بہ لیکن چہ کنم کاری با انجمنی دارم

اقبال اور راشد دونوں کے یہاں جو صحرائی فضابندی ہے اس کا تناظر سرزمین عرب ہے یا یوں کہیں کہ حجازی تہذیب کی عکاسی کے لیے ایسا کیا گیا ہے۔ راشد کی نظموں سے یہ ٹکڑے دیکھیے:

آگ سے صحرا کا رشتہ ہے قدیم/ رہروؤں، صحرانوردوں کے لیے ہے رہنما
کاروانوں کا سہارا بھی ہے آگ/ اور صحراؤں کی تنہائی کو کم کرتی ہے آگ!

آگ کے چاروں طرف پشمینہ و دستار میں لپٹے ہوئے/ افسانہ گو

تسلسل کے صحرا میں/ اک ریت ٹیلے کی آہستہ آہستہ ریزش
کسی گھاس کے نامکمل جزیرے میں اک جاں بلب/ طائرِ شب کی لرزش
کسی راہ بھٹکے عرب کی سحرگاہِ حمد وثنا/ تسلسل کے بے اعتنارات دن میں تغیر کا
تنہا نشاں— محبت کا تنہا نشاں!

یعنی یہ جو کہا جاتا ہے کہ کوئی بھی شاعر کچھ بھی اوریجنل تخلیق نہیں کرتا، درست ہے لیکن اپنی انفرادی تخلیقیت اور نجی محسوسات و جذبات کے تحت اس کا کہا ہوا ماقبل سے ہم آمیز ہو کر بھی اس کا اپنا متن بن جاتا ہے۔ وہاب دانش نے بھی اپنا متن بنایا ہے۔ ان کے یہاں ایسی کئی نظمیں ہیں جو انھیں راشد کے اسلوب فن کے قریب کرتی ہے جیسے: شہرنا تمام، اوس نگاہی، ابہام دیدہ، حدود جبر، شکستہ سرنگوں، مجھے بشر کر، برگ برگ صدا، لانار، گریہ پرور، کھلے بادباں، سہو ناروا، بے خدا، لامتن لاساخت، لاتفسیر، بلاعنوان نظمیں (ایک تا گیارہ) وغیرہ۔

وہاب دانش کی شاعری میں ایک اسلامی اور اسطوری رنگ کی آویزش حاوی طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ اس روحانی دوالیہ پن اور فکری بحران کے عہد میں اسی نوع کی شاعری کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو شدید انتشار سے پیدا شدہ خراشوں پر اس نوع کی نظموں کے الفاظ، پھائے کا کام کر جاتے ہیں۔ کسی دوسرے شاعر کی مثال نہ دے کر وہاب دانش ہی کی ایک نظم پیش کی جاتی ہے:

ترا نام شہد سے لکھ کے میں/ کبھی مور/ مور و نگس بنوں/ کبھی پر/ شفالی سی بوند سے
کبھی لب/ خوشی سے رنگ لوں/ کبھی رقص بن کے ادا ادا
کبھی سُر/ سرود ہوا بنوں/ ترا نام شہد سے لکھ کے میں
کبھی آب دیکھوں/ لہولہو/ کبھی خواب دیکھوں کہ رنگ و بو/ کبھی ریت، ریت/ صراط پر

کبھی دجلہ دجلہ/فرات پر/ کبھی شمر شاہی سراب پر
کبھی تیرا چہرہ تھا آب پر/اترے ہونٹ دیکھوں کہ آئینہ
ترا رخ مبین انا انا/ مگر اے شہید شمائلی/تری آبرو تھی علی علی (ایک)

تو ہی/نیزہ نیزہ بلند تھا/ترا سر تو خضرا پسند تھا/جو جھکا تو خاک تھی مرمریں
جو کٹا تو ریت تھی احمریں/تو ہی مصطفیٰ تو ہی مصطفیٰ
ترا نام شہد سے لکھ کے میں/ کبھی آب دیکھوں/لہولہو/ کہ سراب دیکھوں/عدو عدو

(دو)

اس نظم کے ڈکشن کی روح میں ماضی کی تابناک نشانیاں موجزن ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دوپہر کی گرمی میں سایہ دار پیڑ تلے بیٹھی ایک عورت اپنے معصوم بچے کو لوری سنا کر تھپک رہی ہے۔ اضطراب آسا سمندر میں سکون و طمانیت کی ایک موج ہے، ناشئیت یعنی Nothingness میں شئیت، وجود یعنی Being کا ایک مژدۂ جاں فزا ہے۔ وہاب دانش کو اس صنعتی اور مشینی عہد کی منتشر مزاجی اور نراجیت (Chaos) کا پوری طرح احساس تھا۔ سائنسی ترقی اور فلسفیانہ موشگافیوں سے پیدا شدہ ذہنی یاس انگیزی کو ایسی نظمیں اپنی فکر اور لفظیات دونوں سطحوں پر یک گونہ کم کرتی ہیں۔ یہ نظم صرف اپنی غنائیت اور خوش آہنگی کے سبب پُر اثر نہیں بلکہ اس کا گٹھا ہوا Structure اور تاریخی اور مذہبی افکار سے فنکار کی مخلصانہ وابستگی اسے اثر انگیز اور ایک رچا ہوا نظمیہ فن پارہ بناتی ہے۔ یہاں دجلہ و فرات، شفافی بوندیں، ریت ریت صراط، رخ مبیں، شہید شمائلی، نیزہ نیزہ بلند ہونا، سر کا خضرا پسند ہونا، خاک مرمریں، ریت کا احمریں ہونا، تو ہی مصطفیٰ تو ہی مصطفیٰ اور عدو عدو جیسے الفاظ و تراکیب نے اس نظم کی زمین کو مقدس بنا دیا ہے۔ آپ ان الفاظ کے صوتی آہنگ اور تجربے کی غیر مشخص پیش کش پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ وہاب دانش کی اس نظم میں شفافی سی بوندیں ٹپک رہی ہیں جس کے سبب اس میں سیالیت پیدا ہوگئی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس میں ایک طرح کا رواں دواں اسلوب نظر آتا ہے۔ یہاں نظم میں فنکار نے ان اسما و اشیاء کو Defamiliarise (اجنبیانے) کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ فن کاری یہی ہے کہ قوتِ ادراک کے سبب اشیاء ہمارے اندر اتر کر تخلیقیت سے رشتہ جوڑ لے اور جب صفحۂ قرطاس پر فن پارے کی شکل میں اُبھریں تو جانی پہچانی چیزوں کو بھی ہم حیرت

سے دیکھنے لگ جائیں۔ شکلووسکی نے آرٹ کے مقصد پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> The purpose of art is to import the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar' to make forms difficult to increase the difficulty and length of perception, because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of expressing the art fullness of an object, the object is not important.
>
> *(Article by Viktor Shklovsky: Art as a technique, 1917)*

یہاں ہیئت پسندی کی بحث اہم نہیں ہے بلکہ ایک گوشہ اس نظم کے حوالے سے ایسا تھا، جو میرے نزدیک برمحل تھا اور ضروری بھی، تاکہ وہاب دانش کی نظموں میں پیش کردہ اشیا و اسما یا پھر کرداروں کی شناخت پر سوال نہ اٹھایا جائے۔ انھوں نے یوں بھی اپنی شاعری سے زندگی کو حوصلہ عطا کیا ہے۔ اپنے ادراک اور قوتِ تخلیق سے کائنات کی دُھند میں جھانکنے کی کوشش کی ہے۔ مناظر جو انسانی ذہنوں میں جالے کی طرح پھیلے ہوئے ہیں، انھیں بھی صاف کرنے کی کوشش کی ہے۔ شاعری محض حظ اٹھانے کے لیے نہیں ہوتی، بلکہ کہیں نہ کہیں ہمارے افکار و اذہان کو Stimulate بھی کرتی ہے اور جینے کا حوصلہ بھی دیتی ہے۔ یہ نظم ملاحظہ کیجیے:

ہوا آزمانے کا موسم یہی ہے/ کہ طوفان سے اپنا رشتہ سوا ہو/ بنے موج
گرداب کی پیش خیمہ/ بڑھے دائروں کا تسلسل/ تو ساحل پہ
رقصِ شرر ہو/ کھلے بادباں/ اور کشتی/ چلے تیز دھاروں پہ
پُرشور پانی کو دونیم کرتی ہوئی/ سمندر کے سینے کو/ تقسیم کرتی/ نہ ڈر ہو بھنور کا
نہ طوفاں کا خدشہ/ ہوا آزمانے کا موسم یہی ہے

اس نظم میں جو بہاؤ ہے وہ اُسی کشتی کے بہاؤ کی طرح ہے جو سمندر کے طوفانی سینے کو چیرتا ہوا آگے بڑھا جاتا ہے۔ طوفان سے گہرے اور بڑھے ہوئے رشتے یعنی مستحکم رشتے کی بات کی جارہی ہے۔ موج گرداب بنے اور پھر دائروں کے تسلسل کو دیکھ کر ساحل پہ رقصِ شرر ہو، یعنی اب تک جو لوگ سمندر کے ساحل پہ محوِ خواب یا محوِ تماشا تھے، وہ سب تیز پانی میں بغیر کسی خوف و خطر کے اپنی کشتی کا بادبان کھول دیں۔ آرزو اور حوصلے کو یہ نظم بڑھاتی ہے۔ پھر یہ کہ

پہلا مصرع یا پہلی لائن ہی حوصلہ مند ہے۔ جب شاعر کہتا ہے ع 'ہوا آزمانے کا موسم یہی ہے' تو دل کے سرد خانے میں بھی جیسے کوئی چنگاری سی پھوٹتی ہے اور جسم کی کسالت کو جیسے ایک جھٹکا سا محسوس ہوتا ہے۔ وہاب دانش کی یہ نظم پُر اثر اور رواں اسلوب سے مزین ایک فن پارہ ہے۔

وہاب دانش کی نظموں کی جڑوں میں اسلامی افکار اور فلسفے کی کھاد ہے۔ ان کے یہاں آپ جگہ جگہ جہانِ قدس اور مابعدالطبیعیاتی کائنات کی چمک دمک دیکھ سکتے ہیں۔ ان کی نظمیں لانار، لاتفسیر، لامتن لانحت، مجھے بشر کر، سمت ناتمام، ام البیان، سہو ناروا وغیرہ اسی نوع کی ہیں۔ یہ مختصر سی نظم سہو ناروا دیکھیے:

صدائے لاالہ آرہی ہے / اذاں کی شان تو / اللہ سے ہے / مؤذن جا چکا / گنبد ہے خالی
خلا کا سبز سایہ گونجتا ہے / دبنگ اسراریت کی / پیش و پس میں / نمازی / ایک سجدہ بھولتا ہے
یہ سہو ناروا بھی / ایک شے ہے / کہ سر دو پارہ / جھکنا... اک ادا ہے

وہاب دانش کی ایک طویل نظم ہے جس کا عنوان ہے 'بلاعنوان نظمیں'۔ اس کے گیارہ حصے ہیں۔ اس نظم کو پڑھ کر عمیق حنفی کی مشہور نعتیہ نظم 'صلصلۃ الجرس' یاد آتی ہے۔ اگر وہاب دانش قدرے توقف اور تحمل سے کام لیتے تو یہ ایک بے حد پُر اثر طویل نظم کے طور پر پڑھی جاتی۔ اس لیے کہ اس تاریخی اور اسلامی تہذیب سے مملو نظم کا تقاضا کچھ ایسا ہی تھا۔ شاعر پہلے اپنی کم نگاہی اور بے بضاعتی کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے:

مرا ہر بیاں ادھورا / مرے حرف پارہ پارہ
مرے رنگ ٹوٹے پھوٹے / مری روشنی گدائی

بعد ازاں حضور پاکؐ کی زندگی اور ان کے اوصاف حمیدہ کا ذکر ہے اور وہاب دانش نے الگ الگ لہجے میں الگ الگ بحر کا استعمال کیا ہے۔ اس آزاد نظم میں اسلوب اور موضوع کے ہم آہنگ ہونے سے جو سرشاری پیدا ہوئی ہے وہ لائق توجہ ہے۔ ساتھ ہی حق و باطل کی کشاکش پر بھی روشنی پڑتی ہے:

نیک نامی سے تیری واقف میں / آب در آب رِسمسا تا سا / قطرہ / قطرے کے پیچھے شوریدہ
شوشہ / شوشے کے پیچھے نوکیلا / ذرہ / ذرے کے پیچھے شعلہ فشاں
سنگ باری سے آئینہ سرشار / موم سا عکس پارہ صد پارہ
منکشف لب پہ / بوند بوند کا راز / قطرہ قطرہ لہو کی بے تابی

سینہ صلیب آرائی / سر پہ کانٹوں کی تاج زیبائی

(بلاعنوان نظمیں۔تین، لب مماس)

اس نظم میں تقریر یا خطابت نہیں، بلکہ تخلیقی وفور کی کارفرمائی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ماضی کی روشنیوں اور قمقموں کا ایک شفاف دریا ہے جو اس عہد کی تاریکیوں کو Penetrate کرنے کی کوشش کررہا ہے۔ خوشبوؤں کے جھونکے ہیں جو آج کی ٹوٹتی پھوٹتی تہذیبی دنیا میں جینے والے انسانوں کے دلوں اور ذہنوں کو معطر کرتے جارہے ہیں۔ شاعر نے بعثت نبوی کو کس تازہ اور دل کش اسلوب میں پیش کیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

آئینے کے اندر روشن / صحرائی ایک عکس / صحرائی دو ہونٹ / دو ہونٹوں کا بوسہ

اقراء / اقراء کا اک شنکھ / شنکھ صدا کو بوسہ دیتا / بالا بال و پر / پر کے اوپر آگے آگے

روشن نور و نار / نازک نازک نوری نوری / برقی برف کی شاخ / شاخ پہ پتے پارہ پارہ /

پارہ در پن در / در پہ رف رف سجدہ سجدہ / پشت سنہری شان

گرم سنہرے بستر پر اک / آخر نگ / مہمان / نگ کی مہر سنہری خاتم / خاتم، خاتم، ختم

ختم کے اندر باہر پردہ / پردہ رات لباس / پورب / پچھم / اتر / دکھن / مشک بدن کی باس

(بلاعنوان نظمیں [چھ]: لب مماس)

نظم پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہاب دانش نے کس کس طرح سے اپنی قوت تخلیق سے اس موضوع کو پگھلا کر حسی پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ نظم کی فضابندی میں شاعر نے جذبات اور خطابت کو کہیں بھی حاوی ہونے نہیں دیا ہے۔ انفس و آفاق سے ماضی کا رشتہ قائم کرنا ایک بہت بڑا چیلنج ہوتا ہے۔ اس طرح کے موضوع کی پیش کش کے لیے پُر وقار اور Sophisticated طرزِ اظہار کی ضرورت ہوتی ہے۔ عقیدوں اور اسلامی افکار کو شاعری بنانا آسان کام نہیں ہوتا۔ عمیق حنفی کے علاوہ شفیق فاطمہ شعریٰ، علی ظہیر، عنبر بہرائچی وغیرہ کے یہاں بھی اعتقادات اور اسلامی رسومیات کا وہ میلان نظر آتا ہے جو وہاب دانش کے یہاں ہم دیکھتے ہیں۔ ہمارا نجی کلچر پوری انسانیت کے لیے ایک آفاقی کلچر کا روپ دھار لیتا ہے جب اس میں سے صداقتوں کی کرنیں ضوفشاں ہوتی ہیں۔ ایسی تخلیقی قوت جو، ذاتی تشنج کو تحلیل کر کے کلچر میں ضم کرنے کے بعد فن پارے کو منصۂ شہود پر لاتی ہے، وہ قابل رشک ہوتی ہے۔ وہاب دانش نے اپنی تخلیقی قوت کو اسی طور پر بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔

وہاب دانش کے یہاں انسانی مسائل کے دوسرے رنگ بھی ملتے ہیں۔ انھوں نے حب الوطنی کے جذبات بھی پیش کیے ہیں۔ مٹی کے بدلتے رنگ اور اس کی خوشبو کو بھی لفظوں کا پیکر عطا کیا ہے۔ ملک کے انتشار اور فساد اور غارت گری کو بھی پیش کیا ہے۔ لیکن ان موضوعات کی پیش کش میں انھوں نے استعاروں اور تلمیحوں یا پھر علامتوں سے کام لیا ہے۔ یہ نظم دیکھیے:

مٹی / تری قماش / وہ تو نہیں اب / تری نشو و نما / زرخیزی سے عاری ہوئی کب
اداس، سوکھی بکھری بکھری / طاری ہوئی کب / تو کوکھ جلی تو نہ تھی / نسلاً نسلی
ہریالی / شادابی مخملی / مٹی / تری بوباس / وہ تو نہیں اب

(بوباس: لب مماس)

اسی طرح ایک نظم ہے 'سمت ناتمام' جس میں انھوں نے ملک میں ہونے والے ایک نامسعود سانحے کو نظم کا معروض بنایا ہے۔ بددیانتی اور بے ضمیری کو بھی وہاب دانش نے اپنے سبک اور استعاراتی اسلوب میں پیش کیا ہے۔ مستقبل اور آگہی کو بھی انھوں نے اپنی تخلیقی قوت کی مدد سے فن پارے میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ تخلیقی عمل میں اگر پختگی نہ ہو تو سب کچھ اوڑھی ہوئی بازاری تہذیب یا ریت کے ڈھیر کی طرح ڈھے جاتا ہے۔ ایسے میں کبھی کبھی شاعر مابعد الطبعیاتی طرزِ اظہار سے کام لیتا ہے۔ ارادے کے استحکام اور حدود جبر کے رشتے کو انھوں نے بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ یہ نظم سنیے:

حصار ٹوٹے گا اک دن / فصیلیں منہدم ہوں گی / کوئی سرحد نہ روکے گی
قدم / پختہ ارادہ ہے / مناظر تابہ کے آلودگی میں / دم بخود ہوں گے
رواں بادل / پرندوں کی قطاریں / جھومتی شاخیں
صبا کے مارتی ندی / سنہری تتلیوں کے دَل / فلک پیما / ستارے، چاند، سورج
منتظر ہیں وسعتوں کی بیکرانی میں / حدود اک جبر ہے / اس جبر میں محصور ہر لمحہ
دیار آگہی کا راستہ ہموار کرتا ہے / سفر سرشار کرتا ہے

وہاب اشرفی نے ان کے بارے میں لکھا ہے:

"دانش عصری میلان پر پوری گرفت رکھتے تھے۔ زمانے اور حالات کے علاوہ ان کی نگاہیں مختلف جہات سے کائنات کے وسیع و عریض حدود کا مطالعہ کرتیں،

اس طرح کے ان کے مشاہدے اور تجربے کشادہ ہوجاتے جنھیں وہ الفاظ کے
مثالی دروبست سے تخلیق کی سطح پر لاتے۔"

(تاریخ ادب اردو، جلد سوم، ص: 1663)

یعنی یہ کہ وہاب دانش نے کائنات اور اشیائے کائنات کا بغور مشاہدہ کیا ہے۔ فصیل، سرحد، مناظر، رواں بادل، پرندوں کی قطاریں، درختوں کی جھومتی شاخیں، ٹہاکے مارتی ندی، سنہری تتلیوں کے دَل، ستارے، چاند اور سورج، یہ سب کے سب اپنے مدار اور اپنے حدود میں رہ کر اپنے ہی باطن سے ابھرنے والے اُس لمحے کے منتظر ہیں جو دیار آگہی کی سمت جانے کا راستہ کھول دے گا۔ وہاب دانش نے دراصل انسانی وجد میں محصور اُس قوت ارادی کو نشان زد کیا ہے جو تمام اشیاء کائنات کو مسخر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس میں شاعر نے وجودی فلسفے کے مثبت پہلو کو پیش کیا ہے۔ کوئی بھی انسان محض نشاطیہ یا المیہ طرز حیات کے ساتھ چاہ کر بھی جی نہیں سکتا، اور یہ اُس کے بس کا بھی نہیں۔ البتہ وفورِ غم اور وفورِ نشاط کا تناسب ہر ایک شاعر کے یہاں بدلتا رہتا ہے۔ وہاب دانش نے بھی غم و یاس کے لمحوں کو اپنی تخلیقیت سے ہم آہنگ کیا ہے۔ ایک مختصر سی نظم:

عمود و افق گم ہیں / اور سطحِ ہوا خالی / اب باغ کہاں گل پھل / سبزہ نہ کہیں سنبل
شاخوں پہ پرندوں کی / خاموش خوش الحانی / ہے سیر فسردہ سے / موسم کو پشیمانی
اس اوس نگاہی پر / کیا صبح بہار آئی / کیا شام طرب گاہی / تف قاف سے آگاہی

(اوس نگاہی: لب مماس)

'اوس نگاہی' کی ترکیب بھی خوب ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ آرزوؤں پر اوس پڑ گئی تو یاس و ناامیدی کا منظر ابھرتا ہے۔ وہاب دانش نے اوس نگاہی خود کے لیے استعمال کیا ہے یا اپنے محبوب کے لیے، یہ ایک سوال ہے۔ عمود و افق کا گم ہونا، سطح ہوا کا خالی ہونا، باغ میں سبزہ و سنبل یا پھول اور پھل کا نہ ہونا، شاخوں پر پرندوں کا خاموش ہونا۔ گویا پوری کائنات پر مایوسی اور افسردگی سی چھائی ہوئی ہے اور ایسے میں، ظاہر ہے کہ صبح بہار یا شام طرب کا تصور ممکن نہیں۔ شاید محبوب کی نظر عنایت نہیں جسے 'اوس نگاہی' سے تعبیر کیا گیا ہے یا پھر خود شاعر کے باطنی اضمحلال نے اس کی نظر کو 'اوس نگاہی' سے متصف کر دیا ہے جس کے سبب تمام اشیا پر یاس و ناامیدی کی ایک چادر سی تنی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کائنات پر شاعر کا یہ محض

ایک چلتا پھرتا تاثر ہو۔ متن چوں کہ کھلا ہوا ہے، لہٰذا معنی یابی کے مختلف دروازے بھی کھلے ہوئے ہیں۔ وہاب دانش نے کچھ ایسی نظمیں بھی کہی ہیں جن پر جدیدیت کے فیشن پرستوں کی سی چھاپ نظر آتی ہے یا یوں کہہ لیں کہ ان پر ابہام و علامت کی موٹی پرتیں ہیں جنھیں ہم آپ نہیں ہٹا سکتے۔ ان میں ترسیل کی ناکامی کا المیہ ویسا نہیں جسے فاروقی صاحب بھی حل کر سکیں۔ حالاں کہ انھوں نے اپنے زمانے کے بہت سے لایعنی متون سے معانی برآمد کیے اور ترسیل کی راہیں بھی ہموار کیں۔ وہاب دانش کی اس نوع کی نظمیں ہیں: شجرہ شجرہ، انگشت قد، دیوار کا جنم دن، ایلی ایلی۔ یہ الگ بات ہے کہ ذہنی ورزش کر کے کسی بھی لایعنی متن سے بھی بامعنی مفہوم برآمد کیا جا سکتا ہے لیکن یہ عمل تل سے تیل برآمد کرنے جیسا ہوگا۔

وہاب دانش کی شاعری باطنی تخلیقی وجدان اور خارجی مظاہر کی ہم آمیزی سے وجود میں آئی ہے۔ انھوں نے پُر ہجوم دنیا میں اپنی تنہا تخلیقی آنکھ سے گم ہوتے انسانی رشتوں اور رویوں کو تلاش کرنے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔ اسی جستجو کے استغراق و انہماک میں انھیں دنیا کے اس ہجوم نے کب اور کیسے نگل لیا، کچھ پتہ نہیں چل سکا۔ شاید ہر سچے تخلیقی فنکار پر یہی افتاد پڑتی ہے۔ کشاکش اور خوف و دہشت پر قابو پانا کوئی کھیل نہیں۔ اب تو وہاب دانش مذکورہ بالا ہجوم کا حصہ بن چکے۔ کیا یہ ضروری نہیں کہ ان کی باقی ماندہ تخلیقات کو بچانے کی کوشش کی جائے؟ ورنہ کیا بعید ہے کہ وہ نظمیں کسی دوسرے ناشاعر کے مجموعے کا حصہ بن جائیں؟ ناشاعروں کا بھی ہجوم کم نہیں۔

○

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger ❣️❣️❣️❣️❣️❣️

قصیدہ کی صنفی شناخت اور امتیازی پہلو

قصیدہ، بہ زبان حالی ایک نہایت ہی ضروری صنف ہے اگر اس کی بنیاد محض تقلیدی مضامین پر نہیں بلکہ شاعر کے سچے جوش اور ولولے پر ہو۔ حالی نے یہ بھی لکھا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے ہیں اور مردوں کی تعریف کو جس میں تاسف اور افسوس شامل ہوتا ہے مرثیہ کہتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں اچھوں کی خوبیوں اور ہنر اور فضائل اور اخلاق اس طرح بیان کیے جائیں کہ دماغ معطر ہو جائے، ساتھ ہی برائیوں اور عیبوں پر جہاں تک ہو گرفت کی جائے تاکہ حال اور استقبال دونوں زمانوں کے لوگ برائی کی سزا اور اس کے نتائج سے ہوشیار اور چوکنے رہیں۔ یہ وتیرہ بالکل سنت الٰہی کے مطابق ہوگا کیوں کہ کلام الٰہی میں بھی ہمیشہ بروں کو برائی کے ساتھ اور بھلوں کو بھلائی کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے۔ (ص 177,78)

یہ سب مذکورہ باتیں وہ ہیں جن کا اطلاق قصیدے کے موضوع اور Content پر ہوتا ہے۔ اس کا ذکر یہاں اس لیے ہوا کہ قصیدے کی صنفی شناخت کے ذیل میں موضوع کا حوالہ بھی گاہے گاہے آنا ناگزیر ہے۔

ہم ادب کے طالب علم ہیں اور یہاں قصیدے کے سب سے بڑے شاعر سودا اور اس کے بعد ذوق جیسے شاعر کے کلام کی روشنی میں ہی اس کی موضوعاتی یا ہیئتی شناخت کی بات کی جائے گی۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنی بات کی یا اپنے قائم کردہ تھیس کی توثیق کے لیے دوسرے شعرا اور ان کے کلام کے حوالے بھی آسکتے ہیں۔ لیکن آپ خاطر جمع رکھیں کہ شعری حوالے کم ہی آئیں گے۔

قصیدے کا پہلا شعر ہم قافیہ اور ہم ردیف ہوتا ہے ٹھیک اسی طرح جس طرح کسی غزل کا مطلع ہوتا ہے۔ پھر یہ غزل کیوں نہیں؟ شاید اس لیے نہیں کہ غزل کا ہر شعر اکائی کی صورت میں مکمل معنی کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اترتا ہے جبکہ قصیدے کا ہر شعر مدح و ذم کے ساتھ یا ان

میں سے کسی ایک صفت کے ساتھ کسی کی مکمل شخصیت کے وجود کا تتمہ ہوتا ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر تشبیب کے اشعار کی کیا ضرورت ہے یا یہ کہ اس میں موقع ملتے ہی شاعر کا میلان طبع غزل کی طرف کیوں رواں ہو جاتا ہے؟ ممکن ہے کہ شاعر کو یہ احساس ہوتا ہو کہ کسی بھی شخص کی صرف اور صرف مدح طرازی سے قاری کوفت سی محسوس کرنے لگے گا۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعر تشبیب میں جب اپنے غزل رنگ میلان سے کام لے چکا ہوتا ہے، پھر غزل کی پیوند کاری چہ معنی دارد؟ بلکہ کبھی کبھی تو دو دو تین چار چار غزلیں مطلعوں کے ساتھ ایک ہی قصیدے میں نمودار ہوتی ہیں، جنھیں الگ کر کے انفرادی طور پر غزلوں سے موسوم کرنے میں بہ استثنائے چند، تردد بھی ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسی غزلوں میں بھاری بھرکم الفاظ و تراکیب کا استعمال ہوتا ہے جو کہ اردو غزل کے نرم شانوں پر بوجھ بن جاتے ہیں۔ اگر پرشکوہ الفاظ و تراکیب قصیدے کی ضرورت ہیں تو غزل کے لیے یہ عیب بھی ہو سکتے ہیں۔ اس لیے قصیدے میں جہاں بھی غزل آجاتی ہے، اس پر غزل کا محض دھوکا ہو سکتا ہے۔ اس بات کی توثیق میں سودا کے قصائد سے غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ کر لیجیے اور بتائیے کہ ان پر غزل ہونے کا واقعی اطلاق ہو سکتا ہے یا نہیں؟

جہاں کی خاک کو ہے یہ شرف، عجب کیا ہے — کہ فخر عرش ہے، گر ہوئے اس کے قرب و جوار
جہاں کی مرگ کو کہتا ہے خضر، عمر ابد — خدا نصیب کرے مجھ کو زندگی اک بار
خدا نخواستہ گر آسماں کی گردش سے — قضا طبیب ہوئی ہو، مسیح ہو بیمار
فلک سے اس کو ملائک لے آکے واں، ہوویں — جب اس دیار کے جاروب کش سے منت دار
اگر وہ خاک دے اس کو شفا کی نیت سے — قضا، قضا ہی کرے، ٹک اگر کرے تکرار

(قصیدہ در منقبت سید الشہدا حضرت امام حسینؑ)

ہو سکیں نازک دلاں کب روکشِ حرفِ دُرشت — عکس بال طوطی، اپنے آئینے پر سنگ ہے
ہر مکاں میں مسند و ہر ایک جا فرشِ سمور — ہر طرف مطرب پسر، ہر سو رباب و چنگ ہے

(قصیدہ در منقبت امام عسکری)

یہاں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ قصیدے میں غزل کا در آنا کوئی فطری عمل نہیں ہوتا بلکہ کسی حد تک غیر ضروری بھی ہوتا ہے۔ اوپر کے اشعار پر اگر غور کیجیے تو غزل مسلسل کا دھوکا ہوتا ہے۔

قصیدے میں مطلع اوّل، دوم سے لے کر مطلع رابع تک کا وظیفہ بھی محض استادانہ مسلک اور زیب داستان کے طور پر ہوتا ہے۔ کچھ قصیدے ایسے بھی ہیں جن میں نہ مطلع اول و دوم ہوتا ہے اور نہ غزل اور وہ اچھے قصیدے بھی ہوتے ہیں۔ معلوم یہ ہوا کہ خارجی طور پر بھی مطلع اول و دوم یا غزل، قصیدے کا ناگزیر حصہ نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ غزل قصیدے کے بطن سے آئی ہے۔ کچھ قصیدے ایسے ضرور ملتے ہیں جن میں غزل بطور غزل نظر آتی ہے جیسے غالب کے قصیدے 'ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام- جس کو تو جھک کے کرتا ہے سلام' سے یہ اشعار:

پھر غزل کی روش پہ چل نکلا توسنِ طبع چاہتا تھا لگام
مے ہی پھر کیوں نہ میں پیے جاؤں غم سے جب ہوگئی ہو زیست حرام
بوسہ کیسا؟ یہی غنیمت ہے کہ نہ سمجھیں وہ لذتِ دشنام

غالب کے دوسرے قصیدے: 'صبحدم دروازۂ خاور کھلا' میں جو غزل ہے اس کے دو شعر ملاحظہ کیجیے:

کنج میں بیٹھا رہوں یوں پر کھلا کاش کہ ہوتا قفس کا در کھلا
واقعی دل پر بھلا لگتا تھا داغ زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا
ہاتھ سے رکھ دی کب ابرو نے کماں کب کمر سے غمزے کی، خنجر کھلا

عرض یہ کرنا ہے کہ قصیدے میں غزل ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ لہٰذا اسے قصیدے کے صنفی امتیازات کے ذیل میں رکھا بھی جاسکتا ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اگر نعتیہ قصیدے میں یا منقبتی قصیدے میں بھی درمیان میں غزل آجائے تو پھر اسے غیر منطقی ہی کہا جائے گا۔

اب ذرا قصیدے کی صنفی شناخت کے لیے موضوع اور نفس مضمون پر غور کیجیے۔ موضوع تو جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ کسی کی مدح سرائی قصیدے کا خاص موضوع ہے۔ لیکن جیسا کہ معلوم ہے کہ قصائد ہجویہ بھی لکھے گئے ہیں۔ لہٰذا مدحیہ اور ہجویہ دونوں لحاظ سے قصائد کے نمونے موجود ہیں۔ ہجو میں کسی شخص کی برائی کے ساتھ ساتھ زمانے کی زبوں حالی اور ایام روزگار کے نشیب و فراز کا ذکر بھی ہوتا ہے۔ سودا کا مشہور زمانہ قصیدہ 'تضحیک روزگار' پیش کیا جاسکتا ہے:

ہے چرخ جب سے ابلق ایام پر سوار رکھتا نہیں ہے دست عناں کا بہ یک قرار
جن کے طویلے بیچ، کوئی دن کی بات ہے ہرگز عراقی و عربی کا نہ تھا شمار
اب دیکھتا ہوں میں کہ زمانے کے ہاتھ سے موچی سے کفش پا کو گٹھاتے ہیں وہ اُدھار

یہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے کہ قافیے کے آخری حرف کی مناسبت سے قصیدے کو موسوم کر دیا جاتا ہے۔ جیسے لامیہ، میمیہ، کافیہ، تائیہ وغیرہ۔ لامیہ قصیدے کے ذیل میں سودا اور محسن کاکوروی کے قصیدے سے ایک ایک مطلع پیش کیا جاتا ہے:

اٹھ گیا بہمن ودے کا چمنستاں سے عمل تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
(سودا)

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
(محسن)

لیکن قصیدے کی صنفی شناخت سے اس تخصیصی صورت حال کا کوئی رشتہ نہیں ہوسکتا۔ بلکہ اس سے تو اس کی شناخت میں خلط مبحث کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔ بات یہ کی جائے کہ عام بول چال میں جب ہم قصیدے کا استعمال کرتے ہیں تو اس سے کسی کی تعریف و توصیف ہی مراد ہوتی ہے۔ جیسے ہم یہ کہیں کہ تم تو فلاں شخص کی قصیدہ خوانی کرر ہے تھے یا تم فلاں کا قصیدہ پڑھتے رہتے ہو، تو ایسے میں کہیں سے بھی کسی کی برائی کا پہلو نہیں نکلتا جبکہ ہجو یہ قصائد کا بڑا سرمایہ ہمارے سامنے موجود ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب کسی کی تعریف غزل کی ہیئت کے بجائے دوسری ہیئت میں کی جائے تو اُسے قصیدہ کیوں نہیں کہہ سکتے۔

اب جب ہیئت کی بات نکل آئی تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر کسی کی مداحی ترجیع بند اور ترکیب بند میں ہے تو اُسے قصیدہ کیوں نہیں کہا جاتا۔ جناب شمیم احمد نے اپنی کتاب 'اصناف سخن اور شعری ہیئتیں' میں ولی کی دو تخلیقات کا ذکر کرتے ہوئے سوال قائم کیا ہے۔ دونوں تخلیقات حضرت شاہ وجیہ الدین کی مدح میں ہیں۔ پہلے ترجیع بند کے حصے:

فیض تیرا ہے ابر نیسانی دو جہاں پر کیا دُرافشانی
دل ترا مظہر تجلی حق مکھ ترا رونقِ مسلمانی
سجدہ کرنے کو روز آتا ہے چاند سر تا قدم ہو پیشانی

زندگی بخش ہے خیال ترا　　یاد تیری ہے آبِ حیوانی
جن نے دیکھا ہے پاک مرقد کوں　　اُن نے پایا ہے قربِ حقانی

اے امام جمیع اہلِ یقیں
قبلۂ راستاں وجیہ الدیں

اب اسی موضوع پر لکھے گئے قصیدے کے اشعار:

ہوا ہے خلق اُپر پھر کے فضل سبحانی　　کیا ہے ابر نے رحمت سوں گوہر افشانی
تجھ آستاں پہ سُرج تا کہ آکرے سجدہ　　ہوا ہے سرسوں قدم تک تمام پیشانی
تری جناب سوں ہے فیض طالباں کوں مدام　　ترے کرم سوں ہے اکثر کوں قُربِ حقانی
یو دین پاک میں بے شک ہے تو وجیہ الدیں　　عدم ہے آج زمیں کے اُپر ترا ثانی

اگر ان شعری نمونوں کی روشنی میں بات کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ پہلا نمونہ چوں کہ غزل کی ہیئت میں نہیں ہے اس لیے نفس مضمون دوسرے شعری نمونے کے مماثل ہونے کے باوجود قصیدہ نہیں۔ لیکن ذوق نے چند قصائد مخمس کی ہیئت میں کہے ہیں۔ اگر ہم نے یہ تہیہ کرلیا کہ قصیدہ صرف اور صرف غزل کی مروج ہیئت میں ہی لکھا جاتا ہے تو اس نوع کے مخمس والے قصائد کا کیا بنے گا؟ ملاحظہ کیجیے ذوق کے قصیدے سے ایک بند:

بخشش کے روبرو تری، اے خسروِ زماں
کمتر ہے، نیم قطرے سے، دریائے بے کراں
تیرا سحاب ابر اگر ہو گہر فشاں
یہ موج زن ہو آبِ گہر، تا بہ آسماں
کشتی میں اپنی ڈال دے لنگر، ہلالِ عید

(سات بند ہیں، کلیات ذوق، ص339)

یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ نفس مضمون پر قصیدے کی غزل والی ہیئت فوقیت رکھتی ہے۔ اگر قصیدے کو ہجویہ کلام سے الگ کر کے دیکھیں تو مضمون کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔ یعنی صرف مدح طرازی خواہ وہ مذہبی اشخاص کی ہو یا بادشاہوں اور امرا کی۔ کسی کی ہجو کے لیے کسی بھی ہیئت کو اختیار کیا جاسکتا ہے۔ ساتھ ہی، یہ بھی غور طلب ہے کہ اگر قصیدے کے اجزائے ترکیبی کو پیش نظر رکھا جائے تو سوال قائم ہوتا ہے کہ ہجویہ قصائد میں تشبیب، گریز،

مدح اور دعا کی پاسداری تو ہوتی نہیں اور اگر یہ عناصر ترکیبی قصیدے کے لیے ناگزیر ہیں تو پھر تمام ہجویہ قصائد اس قصیدے کے دائرے سے ازخود خارج ہو جائیں گے اور اگر ہجویہ قصائد واقعی قصائد ہیں تو پھر ان عناصر ترکیبی کا جواز کیا رہ جاتا ہے؟ ابھی اوپر 'قصیدہ در تضحیک روزگار' کا ذکر آیا جو کہ 'شہر آشوب' ہے۔ اس پر شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی رائے اس طرح پیش کی ہے:

> ''ایرانی طرز پر شہر آشوب لکھ کر سودا نے اسے 'قصیدہ در تضحیک روزگار' کا نام دے دیا تو کیا یہ ضروری ہے کہ ہم بھی اس کو قصیدہ کہیں۔''

(تنقیدی افکار، ص 160)

اب ذرا اس بات پر غور کریں کہ شاعر اپنی تخلیق کی صنفی شناخت کے لیے کس درجہ حساس ہوتا ہے؟ حد تو یہ ہے کہ مثنوی اور مرثیے کی شناخت بھی ہیئت یعنی دو دو مصرعوں والی اور چھ چھ مصرعوں والے بند کی صورت میں کی جاتی ہے۔ لیکن جب ہم انجمن پنجاب کی نظم جدید کی تحریک پر گفتگو کرتے ہیں تو مثنوی اور مسدس کی ہیئت میں کہی گئی نظمیں محض نظمیں ہوتی ہیں۔ ان نظموں میں جیسا کہ ہم جانتے ہیں مناظر قدرت کی عکاسی اور نیچر پرستی کا رنگ نظر آتا ہے۔ اصلاح اور 'پیغام انسانیت' بھی ان شعرا کے پیش نظر ہے۔ اسی طرح اگر ہم دکنی شعرا کے قصائد کو دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ان کی فضا مروّج قصیدوں کی عام فضا سے کسی قدر مختلف ہے۔ دکنی قصائد کے حوالے سے محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''ان قصیدوں میں اصلیت اور واقعیت کی تہہ اتنی موہوم نہیں۔ ان میں محض جوش بیان، شوکت الفاظ اور مضمون آفرینی کا جوش نہیں ہے نہ ان کی بنیاد محض تخیل پر ہے۔ کہیں رزم کی منظر کشی ہے، کہیں فطری مناظر کی تصویر کشی ہے تو کہیں حکیمانہ مضامین ہیں۔''

(قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، اتر پردیش اردو اکادمی، 2004، ص 234)

اگر محمد حسن کے مذکورہ بالا بیان کی روشنی میں دیکھیں تو شوکت الفاظ، پرواز تخیل اور حد درجہ مبالغہ آرائی مروج اردو قصائد کی رو سے ضروری اوصاف قصیدہ ٹھہرتے ہیں۔ کیا یہ بات نہیں کہی جاسکتی کہ قصیدہ بھی صرف نظم ہے، جس میں کسی شخص یا اشیائے کائنات میں سے کسی بھی شے کی تعریف ہو سکتی ہے۔ جس طرح مختلف ہیئتوں میں مراثی کہے گئے اور مرثیے کا اطلاق

ہر اُس نظم پارے پر ہوتا ہے جس میں کسی مردہ شخصیت کی تعریف وتوصیف ہوتی ہے جس کی طرف حالی نے بھی اپنے مقدمے میں اشارہ کیا تھا۔ لیکن دکنی شعرا میں قلی قطب شاہ اور دیگر شعرا کے قصائد میں رموزِ حیات اور حقائق پر مبنی تصورات ملتے ہیں یہاں تک کہ منظر نگاری بھی قصیدے کے باب میں ملتی ہے۔ حالاں کہ مروج اردو قصیدے میں بھی کہیں کہیں تشبیب میں منظر نگاری کے نقوش اور نمونے مل جاتے ہیں لیکن پورا قصیدہ ہی مناظر قدرت پر مبنی ہو، ایسا دکنی شعرا کا اختصاص رہا ہے۔

اوپر کی گفتگو سے الگ اگر حالی اور کاشف الحقائق کے مصنف امداد امام اثر کے تصورات پر غور کریں تو دکنی شعرا نے جس طرح بقول محمد حسن اصلیت، واقعیت اور حکیمانہ مضمون کو اپنے قصائد میں شامل کیا ہے، وہی مرکز نگاہ ٹھہرتے ہیں۔ کیوں کہ حالی اور اثر دونوں قصیدے سے بھی اصلاح اور اخلاق آموزی کا کام لینا چاہتے ہیں۔ اثر لکھتے ہیں:

> ''جاننا چاہیے کہ قصیدہ کی اصل غرض یہ ہے کہ شاعری کے پیرایہ میں مسائل اخلاق ومعاشرت وتمدن ومعاش ومعاد وغیرہ کی تعلیم دینی ودنیوی بنی آدم کو نصیب ہو، یا حمد خدا و نعت محمد مصطفیٰ ومنقبت علی مرتضیٰ وائمہ باصفا سے شاعر کو ثواب عقبیٰ حاصل ہو۔''

(کاشف الحقائق، ترقی اردو بیورو، 1982، ص 476)

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں دیکھا جائے تو مجھے یہ کہنے دیجیے کہ قصیدہ بھی صنف نہیں، محض ایک ہیئت کا نام ہو کر رہ جاتا ہے۔ یعنی، قصیدے کی ہیئت میں اصلاح معاشرہ اور ثواب عقبیٰ کا حصول ہی اہمیت کا حامل ٹھہرتا ہے۔ اس لحاظ سے تو پھر امرا اور بادشاہوں کی مداحی میں کہے گئے قصائد یا سودا کے سارے ہجویہ قصائد بے معنی ٹھہرتے ہیں۔ حالی نے بھی اچھے لوگوں کی خوبیوں، ہنر اور اخلاق حسنہ کی پیش کش کی بات کہی تھی کہ جسے سن کر یا پڑھ کر دماغ معطر ہو جائے ساتھ ہی یہ بھی کہا تھا کہ برائیوں اور عیبوں کی گرفت بھی اس طرح ہو کہ سن کر یا پڑھ کر لوگ اس کی سزا اور برے نتائج سے چوکنے ہو جائیں۔ لیکن، سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ کام تو نظم کی مختلف ہیئتوں میں ممکن ہے پھر صنف قصیدہ پر یہ بھاری بوجھ کیوں؟ ہاں، اگر یہ مقاصد بھی بطور مضامین کے در آئیں تو کوئی حرج نہیں، لیکن ان مقاصد کو قصیدے کے لیے ناگزیر تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ اگر حالی اور امداد امام اثر کی باتوں کو تسلیم کرلیں تو پھر قصیدہ صنف نہیں بلکہ

صرف نظم کے ذیل میں آئے گا۔ یعنی قصیدہ ایسی صنف نہیں ٹھہرے گا جس کا اپنا ایک انفرادی وجود بھی ہو۔ یعنی جس طرح مغرب میں Poem کہا جائے تو اس کا ترجمہ بقول فاروقی وہ تحریر جو نثر نہیں ہے۔ (مضمون نظم کیا ہے، تنقیدی افکار، ص168) یعنی نظم نثر کی نقیض ٹھہرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے دامن میں اردو کا سارا شعری سرمایہ سما جاتا ہے خواہ وہ مثنوی ہو کہ مرثیہ، رباعی ہو کہ قصیدہ، غزل ہو کہ شہر آشوب وغیرہ۔ لیکن پھر اردو نظم کا کیا ہوگا جس کا اپنا انفرادی وجود ہے اور جو پابند، معرا، آزاد اور نثری ہیئتوں میں کہی جاتی ہے؟ اب اس بحث کو یہیں چھوڑتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔

اتنی بات تو ہم سب مانتے ہیں کہ نظم پابند، معرا، آزاد اور نثری ہیئتوں میں کہی جاتی ہے جبکہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، غزل جو کہ اردو کی بڑی اصناف سخن ہیں، صرف پابند ہیئتوں میں کہی جاتی ہیں۔ اس تناظر میں دیکھیں تو مرثیہ مضمون کے لحاظ سے قصیدے سے الگ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح مثنوی ہیئت کے اعتبار سے اور ہر شعر میں قافیے اور ردیف کی پابندی نہ کرنے کے سبب قصیدے سے الگ ہو جاتی ہے۔ جہاں تک غزل کی بات ہے تو غزل میں مداحی امرا یا بادشاہوں کی نہیں ہوتی، اس لیے قصیدے ہی کی ہیئت میں قوافی کی پابندی ہونے کے باوجود غزل قصیدے سے الگ ہو جاتی ہے۔ ہاں، اگر غزل میں محبوب اور اس کے متعلقات کی مداحی ہوتی ہے تو اس لیے کہ یہ صنف بھی قصیدے کے بطن سے آئی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جدید غزل نے اس مروجہ مضامین غزل کو بھی تقریباً بدل دیا ہے۔ بلکہ Subvert کیا ہے جو کہ بدلتے ہوئے زمانے کا تقاضہ بھی ہے۔

آخر میں یہ عرض کرنا ہے کہ 'قصیدہ' بطور صنف کے جیسا تھا، اُسے ہمیں اسی طرح قبول کرنا ہوگا۔ غزل کی ہیئت میں 'قصیدہ' ایک ایسا نظم پارہ ہے جس میں بادشاہوں اور امرا و رؤسا کی مداحی کی جاتی ہے۔ ساتھ ہی اب تک کی تنقید نے ہجویہ قصائد کو بھی قصائد ہی کے زمرے میں رکھا ہے، سو نہیں چاہتے ہوئے بھی ہمیں اس نوع کے قصائد کو اسی زمرے میں رکھنا ہوگا۔ یوں بھی میر کا 'مخمس در ہجو کاما' موجود ہے تو کیا یہ مخمس بھی کوئی صنف ہے؟ جیسا کہ سودا کا مخمس در ویرانیِ شاہ جہان آباد۔ غور کرنے کا مقام یہ ہے کہ جب ہم لکھتے یا پڑھتے ہیں: قصیدہ در ہجو اسپ تو کس قدر مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ سودا نے بہت سی ہجویہ مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ہجو کے لیے کسی ہیئت کی قید نہیں

جبکہ قصیدہ کے لیے غزل کی ہیئت مروّج ہے۔ اسی طرح جب ہم 'قصیدۂ شہر آشوب' (اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے) کہتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ شہر آشوب کے لیے بھی کوئی ہیئت متعین نہیں۔ معلوم یہ ہوا کہ اردو اصناف میں سے بہت سی ہیئتوں کا تعین اب بھی باقی ہے۔ لیکن قصیدہ ایک کلاسکی اور فرسودہ صنف ہونے کے باوجود اپنی ہیئت پا چکا ہے یعنی وہی جو غزل کی ہیئت بھی ہے۔

○

اردو نظم: صنف اور ہیئت کی تعبیر

صنف نام ہے فکر اور متن کی تحدید کا۔ صنف نام ہے ایک فریم ورک کا، دائرہ کار کا۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ہم کسی بھی صنف شاعری کا ذکر کرتے ہیں تو کیا اس سے صرف فریم ورک اور حدبندی مراد لی جاتی ہے؟ اس کا جواب اثبات میں ہوتے ہوئے بھی مجھے اس سے قدر اختلاف بھی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کسی کسی صنف میں یہ حدبندی ہیئت کو طے کرتی ہے یا پھر اسے یوں بھی سمجھیں کہ ہیئت ہی سے کسی صنف کی حدبندی قائم ہوتی ہے۔ پھر تو ایک سوال اور پیدا ہو جاتا ہے کہ صنف کے لیے کیا کسی ہیئت کا ہونا لازمی ہے اور کیا اس کا اطلاق تمام اصناف شاعری پر ہو سکتا ہے؟

جیسا کہ ہم سب اس بات سے واقف ہیں کہ تمام شعری و نثری متون کسی نہ کسی صنف کے ذیل میں آتے ہیں، اور یہ بھی کہ اس کی اپنی کوئی نہ کوئی ہیئت بھی ہوتی ہے جس سے اس مخصوص شعری یا نثری متن کی صنفی شناخت قائم ہوتی ہے۔ میں اپنی پوری گفتگو کا نقطۂ ارتکاز صنف نظم پر رکھنے کی کوشش کروں گا۔ ایک تو نظم کہتے ہیں اس فن پارے کو جو نثر میں نہیں ہے۔ یعنی، یہاں ہم یہ تسلیم کر لیتے ہیں کہ نظم نثر کی نقیض ہے۔ لیکن جب ہم نظم کو بطور صنف کے دیکھتے ہیں تو اس سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ یہ 'نظم' وہ شعری فن پارہ ہے جو غزل نہیں ہے، قصیدہ نہیں ہے، مثنوی نہیں ہے، رباعی نہیں ہے، وغیرہ وغیرہ۔

اردو نظم جو صنف نظم کے ذیل میں آتی ہے اس کی ہیئت پہلے کیا رہی ہیں اور اب کیا ہے؟ پابند رہی ہے تو اس کی ہیئتیں کیا کیا رہی ہیں اور جب پابند نہیں رہی تو کیا کیا ہیئتیں رہی ہیں؟ اس طرح کے اور بھی سوال قائم کیے جا سکتے ہیں۔

نظم مثمن کی ہیئت میں بھی کہی گئی (آثار سلف از اسمٰعیل میرٹھی)، مسدس، مخمس، مربع اور مثلث کی ہیئت میں بھی۔ یہاں ایک سوال اور پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہم متن کو صنف سے اخذ کرتے ہیں یعنی متن کی شناخت صنف سے ہوتی ہے؟ کسی بھی متن کو کیا اس کی صنف بشمول ہیئت

سے Derive کیا جاسکتا ہے؟ قصیدے کی ہیئت میں پابند نظم کہی جاسکتی ہے اور کہی جاتی رہی ہے۔ قصیدے کے فورم میں غزل کہی جاتی ہے جب کہ خود غزل قصیدے کے بطن سے آئی ہے۔ پھر یہ کہ قصیدے کے دوران شاعر الگ سے نئے مطلعے کے ساتھ غزل بھی کہتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غزل اور قصیدے میں جو خط امتیاز قائم ہوگا وہ موضوع کی بنیاد پر ہوگا یا ہیئت کی بنیاد پر؟ دراصل موضوع اور ہیئت دونوں کی اپنی الگ الگ شناخت ہے۔ جب ہم کوئی نظم غزل کی ہیئت میں کہہ رہے ہوتے ہیں تو غزل کا موضوع ہمارے سامنے نہیں ہوتا، اسی طرح جب ہم نظم قصیدے یا مثنوی کی ہیئت میں کہہ رہے ہوتے ہیں تو قصیدے اور مثنوی کی ہیئتیں ہی ہمارے پیش نظر ہوتی ہیں۔ یہاں نظم کا اپنا موضوع اپنے تمام تر ارتکاز فکری کے ساتھ اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ اسی طرح جب مخمس یا مسدس کے فورم میں نظم کہتے ہیں تو نظم کا اپنا موضوع اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ لیکن 'مسدس' کے فورم میں لکھی گئی حالی کی مشہور زمانہ نظم 'مدوجزر اسلام' اپنے اصل عنوان سے زیادہ 'مسدس حالی' سے مشہور ہے۔ کچھ لوگ اسے بھی یعنی مسدس کو بھی صنف سمجھ لیتے ہیں۔ دوسری طرف مسدس کے فورم میں انیس اور دبیر کے لکھے گئے مرثیے مرثیے کہلاتے ہیں۔ جناب شمیم احمد نے بہت صحیح سوال قائم کیا تھا:

> ''انیس و دبیر کے مرثیے مسدس کی ہیئت میں ہیں۔ موضوع کی اہمیت کے پیش نظر، اس مخصوص ہیئت کے باوجود وہ مرثیے کہلاتے ہیں؛ کوئی انھیں مسدس انیس یا مسدس دبیر نہیں کہتا گویا ان میں ہیئت دب جاتی ہے لیکن یہی ہیئت حالی کی مشہور ومعروف نظم 'مدوجزر اسلام' میں موضوع پر حاوی آجاتی ہے۔''
>
> (اصناف سخن اور شعری ہیئت از شمیم احمد)

مسدس حالی کو بطور صنف کے تسلیم کرنا ایک Conventional approach ہوسکتا ہے جس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں، کیوں کہ اردو نظم کی تاریخ میں 'انجمن پنجاب' کے شعرا میں محمد حسین آزاد، اسمٰعیل میرٹھی، حالی اور پھر بعد میں شبلی نعمانی، سرور جہان آبادی، اقبال، چکبست، محروم وغیرہ نے مسدس کی ہیئت میں نظمیں کہی ہیں۔ یہاں کسی کی نظم سے بند پیش نہیں کیے جارہے ہیں کیوں کہ ہم آپ سب اس نوع کی نظموں سے واقف ہیں۔ یہاں یہ بات صاف ہوجانی چاہیے کہ مرثیے کے لیے بھی مسدس محض ایک ہیئت ہے۔ مرثیہ اپنی صنفی شناخت کے لیے مسدس کی ہیئت کا محتاج نہیں۔ البتہ انیس اور دبیر نے مسدس کی ہیئت میں مراثی پیش

کر کے مرثیہ کے لیے اس ہیئت کو ناگزیر کر دیا۔ لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اس صنف مرثیہ کی شناخت اس کے موضوع کے سبب ہے اور یہی اس کی مناسب تعریف بھی ہو سکتی ہے۔ وگرنہ دوسری ہیئتوں میں کہے گئے مرثیے سرمایۂ ادب کے صفحات سے کالعدم قرار دیے جائیں گے۔

مرثیے ہی کی طرح اگر مثنوی کی بات کریں تو اس ہیئت میں بھی محمد حسین آزاد، اسمٰعیل میرٹھی، شبلی، سرور جہان آبادی اور اقبال کی بہت سی نظمیں، صرف نظمیں ہیں۔ انھیں مثنوی کے زمرے میں نہیں رکھ سکتے کیوں کہ مثنوی کی صنفی شناخت میں بھی موضوع کی اہمیت ہے کہ اس میں کوئی قصہ، کہانی یا داستان منظوم کی جاتی ہے۔ خواہ وہ تاریخی ہو، اساطیری ہو، عشقیہ ہو لیکن مثنوی چند اشعار پر بھی مشتمل ہو سکتی ہے جیسا کہ کلاسیکی شاعری میں ایسی مثنویاں موجود ہیں۔ فائز دہلوی کی تعریف ہولی، تعریف پنگھٹ وغیرہ۔ اور طویل مثنویوں میں قطب مشتری سے لے کر میر تقی میر، مرزا شوق، میر اثر، میر حسن اور دیا شنکر نسیم کی مثنویاں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ تو کیا یہ سب صنف نظم سے باہر ہیں؟ اگر واقعہ کربلا کو اسی مثنوی کی ہیئت میں بیان کیا جائے تو اُسے کس زمرے میں رکھا جائے گا؟ مرثیے کی شناخت جب موضوع سے ہوتی ہے ہیئت سے نہیں تو ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں یہ شعری فن پارہ مرثیہ ہی کہلائے گا۔

بات دراصل یہ ہے کہ اردو میں موضوع اور ہیئت کو صنفی شناخت کے لیے کبھی شد و مد کے ساتھ زیر بحث لانے کی طرف توجہ نہیں ہوئی۔ اسی لیے آج بھی اس حوالے سے بچی تلی رائے دیکھنے اور پڑھنے کو نہیں ملتی۔

بات نظم کے حوالے سے ہو رہی ہے لیکن اس موضوع کا فطری تقاضا ہے کہ ذہن اور قلم دوسری اصناف سخن کی طرف چلے ہی جاتے ہیں۔ اردو نظم کی صنفی شناخت کی تقویم اور تدوین کے لیے فاروقی صاحب نے 'نظم کیا ہے؟' (1983) کے عنوان سے انیس (19) صفحات پر مشتمل مضمون تحریر کیا تھا۔ یہ مضمون ان کی کتاب 'تنقیدی افکار' میں شامل ہے۔ انھوں نے نظم کی شکلیات (Morphology) اور شناسیات (Taxonomy) سے پوری طرح بحث کی ہے۔ انھوں نے ایک اصول یہ بنایا ہے کہ ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے وہ نظم ہے۔ دوسرا اصول یہ ہے کہ وہ منظوم تحریر جو غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، شہر آشوب، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد نہ ہو، نظم ہے۔ پھر ان دو اصولوں کی روشنی میں کئی طرح کے سوال قائم کرتے ہیں اور پھر انھیں وہ رد بھی کر دیتے ہیں۔ انھوں نے آگے چل کر اس بات پر زور دیا

ہے کہ اقبال کی نظم 'گورستان شاہی' مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ لیکن ہمیں وہ نظم معلوم ہوتی ہے اور 'ساقی نامہ' مثنوی کی ہیئت میں بھی ہے اور مثنوی کی صفات بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح اقبال کا 'مرثیہ داغ' اگرچہ مرثیہ ہے لیکن نظم کی صفات رکھتا ہے۔ (ص 163)۔ پھر آگے چل کر انھوں نے بجا طور پر سوال قائم کیا ہے کہ جس فضا کی بنیاد پر آپ ایک مثنوی کو نظم اور دوسری مثنوی کو غیر نظم قرار دے رہے ہیں، اس کا تعین مختلف زمانوں میں کون کرے گا؟ (تنقیدی افکار: ص 165)

ایک سوال یہ بھی کیا جاسکتا ہے کہ کیا کسی متن کو بغیر اس کی صنفی شناخت کے نہیں پڑھا جاسکتا؟ مسدس حالی یا اقبال کی 'شکوہ جواب شکوہ' اس قدر عام قارئین میں مقبول ہوئی تو کیا ان نظموں کے متون میں وہ قوت تھی جس کے سبب اس کی طرف قارئین کی توجہ مبذول ہوئی یا ان کی صنفی شناخت کے سبب ایسا ہوا؟ تھوڑی دیر کے لیے یہ مان لینا چاہیے کہ حالی اور اقبال کی شاعری نے یعنی صرف متن نے عام قارئین کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ یہاں نہ صنف کی اہمیت رہی نہ اس کی ہیئت یعنی اس کے مسدس ہونے کی۔ تو کیا دریدا نے ٹھیک کہا ہے کہ:

> ...A text would not belong to any genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging.
>
> *(Derrida 1980: 230) (The law of genre, Trans: Avital Ronell, Glyph, 7 202-32, Ref. Genre: John Frow, 2005)*

کوئی متن صنف سے الگ نہیں ہوتا لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ یہ اشتراک دونوں کے باہمی انسلاک پر دلالت کرتا ہے۔ یہاں میں صنف نظم سے بحث کر رہا ہوں لیکن پابند، معرا، آزاد اور نثری نظموں پر الگ الگ سے بحث کرنا قدرے مشکل ہے۔ یوں بھی نظم صرف نظم ہے پابند ہو، معرا ہو یا آزاد، حتی کہ نثری بھی۔ خلط مبحث سے بچنے کے لیے ایسا کرنا ضروری ہے۔ فاروقی صاحب نے غزل کے علاوہ تمام اصناف سخن کو نظم قرار دینے میں فائدہ بتایا ہے۔ سب سے بڑا فائدہ یہ ہوگا کہ ہماری تقسیمات Typology انتشار سے بچ جائے گی۔ (تنقیدی افکار، ص 167)

پابند نظمیں جو شروع میں کہی گئیں ان میں سے بیشتر مثنوی کی ہیئت میں تھیں، پھر آج صنف مثنوی کی تشکیل اپنی الگ شناخت کے ساتھ شعری سرمایے میں کیسے آگئی؟ حیرت تو اس پر بھی ہوتی ہے کہ دکن میں مثنویاں کہی جارہی تھیں لیکن اس ہیئت میں محمد حسین آزاد، حالی وغیرہ نظمیں کہہ رہے تھے۔ التباس اور Confusion کی ایک مثال اسی کے ذیل میں ملاحظہ کیجیے

کہ 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' خود اقبال کی نظر میں نظم ہے، قاری اُسے مرثیہ سمجھتا ہے اور نقاد اُسے مثنوی کے خانے میں رکھتا ہے۔ شمیم احمد صاحب نے ڈاکٹر سید محمد عقیل کی کتاب 'اردو مرثیے کا ارتقا شمالی ہند میں' کے حوالے اس کی طرف توجہ دلائی ہے۔ اسی طرح گیان چند نے بھی مثنوی پر تحقیقی کام کرتے ہوئے آزاد، حالی، شبلی، اقبال، سردار جعفری وغیرہ کی نظموں کو مثنویوں میں شامل کرلیا ہے۔ ایسے میں اردو ادب کے نئے طالب علموں کو اصناف شاعری کے مطالعے میں بہت سی الجھنوں کا سامنا ہوگا ہے۔

بعد میں چکبست اور پھر اقبال نے پابند نظمیں کہیں۔ حالی کی نظم 'برکھا رُت' اور اقبال کی 'ساقی نامہ' سے لے کر جوش کی دیہاتی بازار کا مثنویانہ روپ پابند نظم نگاری کی ہیئت کو مستحکم طور پر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ پھر یہ آخر مثنویاں کیوں نہیں؟ شاید اس لیے کہ ان نظموں میں قصہ پن یا داستانی فضا نہیں۔ یعنی یہاں حد فاصل یا خط امتیاز قائم کرنے میں داستانی فضا یا قصہ پن کے ہونے یا نہ ہونے کا اہم رول ہے۔

ہیئت کی حیثیت یہاں ثانوی ہے۔ ہمیں کوئی نہ کوئی بات تسلیم کرنی پڑے گی ورنہ اصناف ادب کی تشکیل اور طرز وجود والی بحث لامتناہی ہوگی۔ اس طرح نظم کی صنفی شناخت میں ہیئت کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی جس طرح کہ غزل، مثنوی، قصیدے یا رباعی میں ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظمیں مختلف ہیئتوں میں کہی گئیں اور بغیر سوچے سمجھے کہی گئیں۔ یعنی پوری آزادی کے ساتھ کہی گئیں۔ مثلث، مربع اور مخمس سے لے کر مثمن تک کی ہیئتیں استعمال ہوتی رہیں۔ سفر جب آگے بڑھا تو ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق والے شعرا نے معرا اور آزاد نظموں کو فروغ دیا۔ اس سے پہلے معرا کی داغ بیل محمد حسین آزاد نے جغرافیہ طبعی کی پہیلی سے اور اسمٰعیل میرٹھی نے 'چڑیا کے بچے' اور 'تاروں بھری رات' سے ڈال دی تھی۔

اس طرح فن پارے کو فروغ حاصل ہوتا گیا اور آج نثری نظم تک ہم پہنچ چکے ہیں۔ معرا اور آزاد میں تو قوافی اور ردیف سے آزادی تھی، اب یہاں اوزان و بحور سے بھی چھٹی ملی۔ اس میں بھی آہنگ اور نثری شعریت کی بات کی جاتی ہے۔ خیال اور کیفیت کی وحدت کا ورد کیا جاتا ہے۔ آزادی آزادی اور پھر آزادی — یعنی ہیئت کی آزادی۔ ہیئت چوں کہ حد بندی کرتی ہے۔ کہیں نہ کہیں آپے میں رہنے کی بات کرتی ہے اس لیے نظم جو مثلث، مربع اور مسدس سے معرا اور آزاد تک آئی تھی، آخر کار نثری طرز اظہار پر آکر رک گئی۔ شاید اب اور آگے جانے کی

گنجائش نہیں۔ ہیئتیں ٹوٹ پھوٹ چکی ہیں۔ ایک سوال یہاں پھر قائم ہوتا ہے کہ ہیئتیں جب ٹوٹ جاتی ہیں اور صنف سے ان کا رشتہ نہیں رہتا جیسا کہ ہم نظم کے حوالے سے دیکھ رہے ہیں تو کیا متن سے معنی یابی میں یا اس کی تشریح و تعبیر میں ہیئتوں کا ذکر بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے؟ کیا Semiosis سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں؟ جیسے کہ ہم غزل کی تشریح میں اس کے قوافی اور ردیف نیز دوسری تراکیب کے دروبست کا حوالہ دیتے ہیں لیکن نظم کے سفر نے یہ ثابت کیا ہے کہ یہاں تو ہیئت کی حد بندیاں ٹوٹ پھوٹ چکی ہیں۔ لہٰذا قوافی اور ردیف کے برمحل یا برجستہ استعمال پر گفتگو کا کوئی موقع ہی نہیں رہ جاتا۔ تجربے تو غزل میں بھی ہوئے۔ آزاد غزل یا غزل نما جیسی شاعری پیش کی گئی لیکن ادبی تاریخ گواہ ہے کہ یہ تجربے محض تجربے ہو کر رہ گئے۔ اس کا واضح سبب یہ تھا کہ غزل کی ہیئت نہایت ہی مستحکم اور پختہ تھی اور ہے۔ اس کی ہیئت میں سیندھ ماری مشکل ہی سے ہو سکتی ہے۔ ہاں اس ہیئت میں پابند نظمیں کہی گئی ہیں اور آج بھی کہی جاتی ہیں۔ لیکن نظم کی ہیئت مستحکم اور پختہ ہونے کے بجائے لچیلی ہے۔ اسی Flexibility کے سبب نظم میں جو بھی ہیئتی تجربے ہوئے وہ رائج ہوتے چلے گئے۔ قصیدے کے لیے بھی اگر غور و فکر کیا جائے تو غزل کی ہیئت بے معنی ہے، اس لیے کہ اس کی صنفی شناخت میں اس کے موضوع کو اولیت حاصل ہے۔ اگر غزلیہ ہیئت سے قصیدے کو آزاد کر دیا جائے تو قصیدے میں جگہ جگہ قصیدہ گو شاعر کی طبع موزوں غزل کی طرف جو مراجعت کرنے لگتی ہے، اس فیشن کی تنسیخ بھی ہو سکے گی۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب آپ قصیدہ کہہ رہے ہوتے ہیں تو آپ کا ذہن غزل کی طرف کیوں کر مائل ہو جاتا ہے؟ اگر قصیدے کو بھی نظم کی طرح ہیئت کے اعتبار سے آزادانہ چھوڑ دیا جائے تو کئی فائدے ہوں گے۔ ایک تو یہ کہ جو شعری تخلیقات قصیدے کے مضامین تو رکھتے ہیں لیکن غزلیہ ہیئت میں نہیں ہیں، انھیں اس صنف میں جگہ مل جائے گی اور یہ بھی کہ قصیدہ کہتے ہوئے شاعر کا ذہن بار بار غزل کی روش پر چل نہیں نکلے گا وغیرہ۔ شمیم احمد نے بھی سفارش کی ہے کہ اگر قصیدے کی صنفی تشکیل میں ہیئت کی اہمیت پیش نظر نہ رکھی جائے تو ولی کے چھ قصائد کے علاوہ دو قصیدے جن میں سے ایک ترجیع بند کی ہیئت میں 'در مدح قدوۃ العارفین شاہ وجیہ الدین' اور مثنوی کی ہیئت میں 'در تعریف شہر سورت' بھی قصیدے کے زمرے میں شامل ہو جائیں گے۔ اس طرح غالب کا قصیدہ مثنوی کی ہیئت میں 'در صفت انبہ' بھی قصیدہ کہلائے گا۔

ایسا اس لیے بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان ہیئتی بندشوں سے اگر ہمارے ادبی سرمائے کا

نقصان ہو رہا ہے تو اس پہلو پر نہایت ہی سنجیدگی سے غور وفکر کی ضرورت ہے، یوں بھی صنف محض بندش یا Restriction نہیں۔ کیا سارے متون پر کسی نہ کسی صنف کا اطلاق ضروری ہے؟

John Frow کے بقول:

> I take it that all texts are strongly shaped by their relation to one or, more genres, which in turn they may modify. In certain areas of criticism an it is assumed that genre is a term that applies to some texts and not to others.
>
> *(Genre : John Frow, Routledge, New York, pp-01, 2005)*

سارے متون کو شکل وشباہت ملتی ہے کسی نہ کسی صنف سے۔ لیکن اس میں Modification کی بہر حال گنجائش رہتی ہے۔ صنف ایک ایسی اصطلاح ہے جس کا اطلاق کچھ متون پر ہوتا ہے تو کچھ پر نہیں۔ یہاں بھی ایک طرح سے آزادی کی باتیں کی گئی ہیں۔ فاروقی صاحب نے لکھا ہے کہ "ایک سامنے کی چیز قافیہ ہے کہ جس کے بغیر غزل ممکن نہیں، نظم البتہ بے قافیہ ہو سکتی ہے۔ دوسری چیز یہ ہے کہ ایک شعر کی نظم ہو سکتی ہے لیکن ایک شعر کی غزل نہیں ہو سکتی۔"

(اردو نظم 1960 کے بعد، دہلی اردو اکادمی، دہلی، 1995، ص 46، نظم کا اسلوب)

فاروقی صاحب کی بات تسلیم کر لی جا سکتی ہے کہ نظم بے قافیہ ہو سکتی ہے اور غزل نہیں، لیکن اس بات کے تسلیم کرنے میں قباحت ہوگی کہ ایک شعر کی نظم ہو سکتی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ جب شعر ہوگا تو یہاں بھی قوافی کی پابندی عائد ہو جائے گی اس لیے کہ معرا یا آزاد نظم کے دو مصرعوں کو شعر کہنے میں بہر حال تامل ہو سکتا ہے۔ البتہ قوافی کی پابندی کے ساتھ ایک شعر میں کوئی مکمل بات ہو سکتی ہے۔ ایک مکمل بات تو غزل کے ایک شعر میں بھی ہوتی ہے۔ تو کیا غزل کے ایک شعر کو اپنے وجود کی بنیاد پر نظم کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے؟ اگر نہیں تو ایک شعر کی نظم میں اور غزل کے شعر میں (جو معنوی اعتبار سے اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے) فرق کی واضح بنیاد کیا ہوگی؟

فاروقی صاحب کی نظر میں شاید مغرب میں رائج Concrete Poetry رہی ہوگی جس پر انھوں نے اپنے مضمون نظم کا اسلوب (ص 59-46، اردو نظم 1960 کے بعد) میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ کئی نظموں کے حوالے دیے ہیں۔ نظم کی لفظی صناعت (Verbal Artifact) اور اس کی تصویری صناعت (Pictorial Artifact) کو اچھی طرح سمجھایا ہے۔ پھر اردو کے حوالے سے چہار در چہار اور مدور میں ایک مصرع یا زیادہ سے زیادہ ایک شعر جس سے مزید اشعار

بنائے جانے والی روایت کا ذکر بھی کیا ہے۔ انھوں نے دیبی پرشاد سحر بدایونی کی ایک رباعی کا حوالہ دیا ہے جس سے ایک ایسے چوکھٹے کی شکل بنتی ہے جس کے چاروں کونوں پر آئینے لگے ہوں جس کے ہر مصرعے کا آخری لفظ پلٹ کر اگلے مصرعے کا پہلا لفظ بن جاتا ہے۔ میں یہاں اس کی تفصیل میں نہیں جانا چاہتا کیوں کہ اس سے نظم کی ہیئت یا صنف نظم کی کسی جہت پر روشنی نہیں پڑتی۔

صنف نظم اور اس کی ہیئت پر مزید روشنی پڑ سکتی ہے یا کم از کم بحث کے نئے دروازے کھل سکتے ہیں۔ اگر ہم فاروقی صاحب کے اسی مضمون میں میراجی کی نظم جاتری اور آ بگینے کے اُس پار کی شام کے حوالے سے ان کی رائے پر غور وفکر کریں:

> ''میراجی کی نظم جاتری 'فاعلن' کی تکرار سے بنی ہے لیکن صفحے پر نثر کی طرح لکھی گئی ہے اور اسے پڑھتے وقت اکثر اس بات کا احساس بھی ہوتا ہے کہ عبارت باوزن ہے لیکن اسے بالکل نثر کی طرح، یعنی نظم یا موزوں کلام کے آہنگ سے مختلف آہنگ میں پڑھ سکتے ہیں، اس طرح کہ فاعلن کی تکرار بھی قائم رہتی ہے۔ میراجی ہی کی نظم 'آ بگینے کے اس پار کی شام' نظم کی طرح لکھی ملتی ہے۔ ساری نظم میں مفاعیلن کی تکرار ہے لیکن نظم کو بہ آسانی نثری عبارت کی طرح پڑھ سکتے ہیں۔'' (اردو نظم: 1060 کے بعد، اردو اکادمی، دلی 1995، ص 58)

فاروقی صاحب نے جاتری کے لیے 'فاعلن' رکن کے استعمال اور اس کے تکرار کی بات درست کہی ہے یعنی اس ایک رکن کی تکرار سے ہی پوری نظم تیار ہوئی ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ کہنے کی گنجائش کہاں رہ جاتی ہے کہ اسے پڑھتے وقت اکثر اس بات کا احساس بھی ہوتا ہے کہ عبارت باوزن ہے؟ پھر یہ بھی کہا کہ اسے موزوں کلام کے آہنگ سے مختلف آہنگ میں پڑھ سکتے ہیں۔ یہاں نظم کی ہیئت موقوف ہوجاتی ہے اور پوری توجہ اس متن کی قرأت پر ہوجاتی ہے کیوں کہ آہنگ کا دارومدار قرأت پر ہے اس کی ظاہری ہیئت پر قطعی نہیں۔ اس نظم کے فاعلن کی تکرار پر مبنی ہونے کے باوجود بھی اگر کوئی اسے نثری آہنگ میں پڑھتا ہے تو اسے شاعری قطعی پڑھنے کی ضرورت نہیں۔ اردو دنیا میں ایسے لوگ بھی ہیں جو غزل کے شعر کو بھی ناموزوں کر کے پڑھتے ہیں اور آہنگ کچھ کا کچھ بدل جاتا ہے۔ سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ہم اگر غالب کی کسی غزل کو نثر کی طرح کاغذ پر لکھ دیں تو کیا اس میں نثری آہنگ پیدا ہوجائے گا؟ ہاں وہ شخص ضرور اس شعری عبارت کو نثری عبارت کی طرح پڑھے گا جسے شاعری، آہنگ یا غالب سے کچھ

شناسائی نہ ہوگی۔ اگر فاروقی صاحب کی بات تسلیم کرلی جائے تو اس کے برخلاف یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ غزل کے کسی شعر کی طرح کوئی نثری عبارت لکھ کر اس کی قرأت یوں کی جاسکتی ہے جس سے شعری آہنگ پیدا ہو۔ انھوں نے میراجی کی ان دو نظموں کے علاوہ اخترالایمان کی کچھ نظموں کا ذکر کیا ہے جو گفتگو کے آہنگ میں لکھی گئی ہیں۔ میں نے 'جاتری' کو نثری آہنگ میں پڑھنے کی کوشش کی لیکن ناکام رہا۔ ایسا کہنے سے نظم کی وہ فروغ پذیر ہیئتیں جو پابند سے معرا، معرا سے آزاد اور پھر آزاد سے نثری نظم تک آتی ہیں، ان کے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ راشد اور میراجی نے آزاد نظموں کو بہت بلندی تک پہنچایا۔ میں یہاں محمد حسین آزاد کی نظم 'جغرافیہ طبعی کی پہیلی' کے کچھ حصے کو نثر کی طرح لکھ کر پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں:

ہنگامۂ ہستی کو۔ گر غور سے دیکھو تم۔ ہر خشک وتر عالم۔ صنعت کے تلاطم میں۔ جو خاک کا ذرہ ہے یا پانی کا قطرہ ہے۔ حکمت کا مرقع ہے۔ جس پر قلم قدرت۔ انداز سے ہے جاری۔ اور کرتا ہے گلکاری۔

آخری بند:

کیوں قبلۂ من دیکھا۔ یہ طرفہ معما ہے۔ کیا بوجھے کوئی پنڈت۔ یا فلسفی وملا ہاں سمجھے میاں آزاد۔ یا منشی ذکاء اللہ۔ سنبل ہے یہ سبزہ میں۔ پھولوں میں چنبیلی ہے۔ کون اس کو بھلا بوجھے حکمت کی پہیلی ہے۔

اس نظم میں کئی مصرعے ہم قافیہ وہم ردیف بھی ہیں جیسے:

اک رنگ کے آتا ہے۔ سو رنگ دکھاتا ہے ہرگز کہ یہ سب کیا ہے۔ اور ہے تو سبب کیا ہے
ماں بیٹی کا ہے ناتا۔ دونوں میں نظر آتا سب عالم جسمانی۔ حیوانی و انسانی

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ نثر کی طرح لکھ دینے سے بھی اس کی قرأت نثر کی طرح نہیں ہوسکتی اور نہ اس میں نثری آہنگ پیدا ہوسکتا ہے۔ اگر اسے نثر بنانا چاہیں تو اس کے فقروں میں لفظوں کی ترتیب بدلنی پڑے گی۔ کہیں کوئی لفظ بڑھانا ہوگا اور کہیں کچھ حذف بھی کرنا پڑسکتا ہے کیوں کہ شاعری میں ہم نثری ساخت سے قطعی الگ ہوجاتے ہیں۔ یہاں ہمیں Grammatical Innovation کا تجربہ بھی ہوتا ہے۔ لسانی روایت کی شکست وریخت ہمیں شاعری ہی میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ شاعر اپنی فکر کو پیش کرنے کے لیے دانستہ طور پر ہی کسی صنف کا انتخاب کرتا ہے۔ ہیئت بھی اس کے پیش نظر ہوتی ہے۔ محمد حسین آزاد یا اسمٰعیل میرٹھی نے جو

معرا نظمیں کہیں وہ غیر دانستہ طور پر کہی گئی تھیں، ایسا نہیں ہے۔ البتہ انھیں ان نظموں کے حوالے سے کسی انوکھے تجربے یا ایجادی اقدام کی خوش گمانی نہیں تھی۔ اپنی کسی تخلیق پر شاعر ہی Label لگاتا ہے نہ کہ قاری۔ اردو نظم کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو صنف نظم کی وجودی تشکیل میں جو ہیئتیں استعمال ہوتی ہیں وہ بہت دل چسپ اور لائق توجہ رہی ہیں۔ اس سے ایک طرف اگر Confusion کی بہت سی صورتیں پیدا ہوئیں تو دوسری طرف اس کی ہیئتوں میں Flexibility، Tranformation اور Transmutation کی خوبیوں کے ہونے کا اندازہ بھی ہوا۔

فاروقی صاحب نے جس طرح میراجی کی نظم جاتری کے نثر کی طرح لکھے جانے اور اس کی قرأت سے نثری آہنگ پیدا ہونے کی بات کی ہے، دراصل اس طرح اور بھی کئی مثالیں نادر کاکوروی کے ترجموں، عظمت اللہ خاں کی نظموں سے پیش کی جاسکتی ہیں۔ شرر کے منظوم ڈرامے میں اس کی مثالیں پہلے سے موجود ہیں۔ ایسی حالت میں خیال کا تصور ایک مصرعے سے دوسرے مصرعے میں منتقل ہوتے جاتے ہیں اور کسی طرح کی رکاوٹ کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ عظمت اللہ خاں کی نظم 'حسن دلآویز' اور اخترالایمان کی نظم 'عہد وفا' بطور مثال کے پیش کی جاسکتی ہیں۔ یہاں صرف 'عہد وفا' کا یہ حصہ دیکھیے:

یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشم نم ہو یہاں اب سے کچھ سال پہلے
مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی جسے میں نے آغوش میں لے کے پوچھا تھا بیٹی
یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو؟ مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں گہنے دکھا کر
وہ کہنے لگی: میرا ساتھی اُدھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا اُدھر اس طرف ہی
جدھر اونچے محلوں کے گنبد ملوں کی یہ چمنیاں آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں
یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے مرے واسطے لینے جاتا ہوں رامی

پروفیسر عنوان چشتی نے اس حوالے سے لکھا ہے:

"اس نظم میں مواد اور ہیئت ایک دوسرے سے مل کر ایک عضوی کُل کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔"

(اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے: ڈاکٹر عنوان چشتی، انجمن ترقی اردو، ص 65، جولائی 1975)

○

علی ظہیر کا نظامِ شاعری

اردو نظم کی تاریخ اگر نظیر اکبرآبادی کے بعد محمد حسین آزاد اور حالی وغیرہ سے بھی دیکھی جائے تو اب اس کی عمر کم وبیش 136 برس تو ہو ہی چکی ہے۔ اب تو یہ ارتقائی مرحلوں سے گزرتی ہوئی اپنی منزل کے آس پاس آچکی ہے۔ حالاں کہ ادب میں منزل کا تصور مناسب نہیں کیوں کہ ارتقا اور تغیر اس کا مقدر ہے۔ منزل فن کے لیے Stagnant یا Hibernation Period کی طرح بھی نہیں ہوتا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اب مطلع صاف ہوتا دکھائی دیتا ہے کہ اس صنف نے اپنے فنی رموز کی یافت میں کامیابی حاصل کرلی ہے۔ اس پورے Span of Poetry میں موضوعات اور اسلوب و ہیئت کی سطح پر اس کے کئی رنگ آتے رہے۔ ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کے زیراثر ہونے والی نظم نگاری کے اثرات آج تک قایم ہیں۔ جدیدیوں نے جو اپنی راکھ چھوڑی تھی اس میں بھی کچھ ڈھونڈنے والوں نے چنگاری ڈھونڈ نکالی۔ لیکن کچھ نے اسی راکھ پر اپنے قدم رکھے اور تلوؤں میں حدت محسوس کی لیکن اپنے چہرے کے زاویے کو برقرار رکھا۔ علی ظہیر نے بھی اپنی شاعری اسی زمانے کے آخر یعنی 65ء کے بعد شروع کی لیکن خوشی کی بات یہ ہے کہ اس فیشن پرستی کی زد پر آنے سے وہ بچ گئے۔

علی ظہیر نے اپنی نظموں اور غزلوں کی تہذیبی جڑوں کو روایتوں اور مذہبی افکار سے سینچا ہے۔ ان کے فنی رچاؤ میں زندگی کی وہ رمق ملتی ہے جو ہمیں مشکل لمحوں میں جینے کا حوصلہ دیتی ہے۔ ان کا رشتہ ہمیشہ اپنی زمین سے گہرا رہا ہے، اسی لیے وہ اس کی سلامتی کی دعائیں بھی کرتے ہیں۔ انھوں نے ہندوستانی فلسفوں اور اساطیر کو بھی اپنی شاعری کے اجزا و عناصر میں شامل کیا ہے جس کے سبب ان کی شاعری میں ایک طرح کی روحانی فضا تعمیر ہوگئی ہے۔ انھوں نے جسم اور روح کے فرق کو بڑی خوبصورتی سے اپنی نظم 'بلاوے' میں پیش کیا ہے:

کچھ بلاوے جسم کے ہیں / کچھ بلاوے روح کے / کچھ بلاوے / بے سمجھے اندھے جذبوں کے

جو جسم سے الگ ہیں/جو جسم کے دشمن ہیں/لیکن جسم/اپنے نازک موقعوں پر
انہی بلاؤں کو اپنی نجات سمجھتا ہے/اور روح کے بلاوے/جسم کے دوست ہیں
لیکن جسم ان بلاؤں سے ڈرتا ہے/سچ ہے کہ انسان خسارے میں ہے

علی ظہیر کے سامنے قرآنی آیت 'اِنَّ الانسان لفی خسر' رہی ہے۔ جو لوگ اس نوع کے اسلامی افکار کو شاعری میں برتے جانے کو بہت مناسب تصور نہیں کرتے یا وہ جو اس عمل کے بالکل خلاف ہیں، انھیں اپنے فاسد خیال سے اوپر اٹھنا چاہیے۔

آج ہم جس پُرآشوب عہد میں جی رہے ہیں، اور جس ذہنی انتشار سے دوچار ہیں اس عہد میں اسی طرح کی اسلامی فکر یا تہذیبی روایات کی اہمیت ہے جو ہمیں تھوڑی دیر کے لیے پرسکوں ماحول عطا کرسکتی ہے۔ پوری انسانیت جیسے خون میں لت پت سی ہے۔ رات، سمندر، سورج، آسمان، شہر، روح، جسم، ماضی اور مستقبل، وقت، روشنی، دھواں، جنگ، خیمہ، لشکر، موت، زندگی وغیرہ علی ظہیر کے تخلیقی محرکات ہیں یا انھیں آپ مرکزی تصورات کے تلازمے کے طور پر بھی لے سکتے ہیں کہ انھی الفاظ نے ان کی شاعری کی تسطیر وتنویر میں اہم رول ادا کیے ہیں۔ انھیں زمین اور اہل زمین کی سلامتی کی کس درجہ فکر ہے۔ اس کا اندازہ اس نظم سے ہوگا:

بلا کا ردکرو/اٹھاؤ اپنے ہاتھ رات کی طرف/دعا کرو/خصوصیت سے بن بیاہی لڑکیو
نہا کے تم دعا کرو/تم اپنے چھوٹے بھائیوں کو ساتھ لو
کہ وہ بھی اپنے ننھے ہاتھ اٹھائیں رات کی طرف
بڑی کڑی ہیں ساعتیں/سلامتی، سلامتی، سلامتی/دعا کرو

رواں اور پُراثر نظم ہے لیکن اس میں ایک ذم کا پہلو آگیا ہے۔ جہاں یہ کہا ہے کہ خصوصیت سے بن بیاہی لڑکیو/نہا کے تم دعا کرو۔ یہاں 'نہا کے تم دعا کرو' کہنا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ لڑکیاں عفت مآبی سے محروم ہوسکتی ہیں۔ صرف یہ لائن نہیں ہوتی یعنی 'نہا کے تم دعا کرو' تو نظم کی ساخت یا اس معنی آفرینی پر کوئی فرق بھی نہیں آتا۔ ممکن ہے کہ بہت سے قارئین اس نکتے کی طرف توجہ بھی نہ کرسکیں۔ خیر اسے چھوڑیئے۔ دراصل میں کہنا یہ چاہتا تھا کہ سر فلپ سڈنی کے زمانے میں پیوریٹین ذہنوں نے شاعری کو ازکاررفتہ تصور کیا تھا کیوں کہ اُن کی نظر میں شاعری کرنا یا اُس کا مطالعہ کرنا تضیع اوقات تھا کہ اس کے علاوہ دوسرے مفید علوم موجود تھے۔ اُن لوگوں نے یہ بھی کہا کہ شاعری جھوٹ کی ماں ہے، شاعری کردار کے لیے مضر ہے اور

یہ بھی کہ بیمار خواہشات کے ذریعہ یہ اخلاق و کردار کو کمزور کر دیتی ہے وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ کم و بیش اسی نوع کی بنیادوں پر افلاطون نے بھی شاعروں کو اپنی 'ریاست' میں کوئی جگہ نہیں دی تھی۔ اس طرح کی سوچ کے دفاع میں سڈنی (Sidney) نے ایک رسالہ 'شاعری کی مدافعت' یعنی Defence of Poesie تحریر کیا جس میں ان مذکورہ بالا بیشتر تصورات کو رد کیا۔ یہ سولہویں صدی کا زمانہ تھا جسے انگلستان میں نشأۃ ثانیہ (Renaissance) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

کہنا یہ ہے کہ جو لوگ مخرب اخلاق شاعری کا رونا روتے ہیں، انھیں عمیق حنفی، شفیق فاطمہ شعریٰ، وہاب دانش، مغنی تبسم، خلیل مامون، عنبر بہرائچی، علی ظہیر، عبدالاحد ساز وغیرہ کی شاعری بالخصوص ان کی نظموں کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ بہت سے ناقدوں اور تخلیقی فنکاروں کو یہ بھی کہتے اور لکھتے سنا اور دیکھا ہے کہ شعر و ادب کا کام اخلاق درست کرنا نہیں ہے۔ میرا ماننا یہ ہے کہ جس طرح اخلاق کی اعلا سطح پر فائز انسان کو ہم عظیم کہتے ہیں، ادب میں بھی یہ خوبیاں ہوں تو حرج کیا ہے؟ وہی عظیم انسان جب شعر و ادب تخلیق کرے گا تو کیا وہ اپنی اعلا اخلاقی سطح سے نیچے گر کر اپنے سفلی جذبات کی روشنی میں فن پارہ تخلیق کرے گا؟ ہمیں بہر حال یاد رکھنا چاہیے کہ شعر و ادب سے انسانی اور معاشرتی اقدار کو فروغ حاصل ہوتا ہے اور یہ کسی طرح بھی غلط نہیں۔ یہ حقیقت بھی میرے پیش نظر ہے کہ ادب پروپیگنڈہ یا تبلیغ نہیں لیکن یہ ضرور تسلیم کرتا ہوں کہ ادب بامقصد ہوتا ہے۔

علی ظہیر اخلاقیات کے رموز کے ساتھ ساتھ زمانے کے غلط رویوں اور معاشرے کے رہنما جو انسانی وجود کے لیے ہی خطرہ بن چکے ہیں، اُن کے آگے سپر انداز ہونے کے بجائے ان سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ بھی دیتے ہیں۔ یہ نظم دیکھیے:

یہ سورج ہی شقی ہے / یہ سب کو قتل کر دے گا / سمندر بھی اُسی کا آدمی ہے / ہوش میں آؤ
چلو سامان حرب و ضرب اپنے تیز کر ڈالو / یہ شب خوں مارنے والا ہے / تلواریں کھلی رکھو
کوئی سونے نہ پائے / رات بھر خیمے کی نگرانی کرو

ابھی سے میمنہ اور میسرہ / اور قلب لشکر بانٹ دو / اور رایت خود سنبھالو
کوئی پیچھے پھر نہ پلٹے / کہہ دو سب اپنے رفیقوں سے / کہ سیسے کی دیواریں بن کے لڑنا ہے
یہ سب کو قتل کر دے گا / 'یہ سورج ہی شقی ہے'

(یہ سورج ہی شقی ہے)

یہاں تلوار، شتی، خیمہ، میمنہ، میسرہ اور قلب لشکر، رایت وسامان حرب وضرب وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو ہمارے ذہنوں کو سوئے حجاز بھی لے جاتے ہیں۔ یہاں سب کچھ ازخود نہیں ہوا ہے بلکہ فنکار نے دانستہ طور پر اس ڈکشن کو اپنایا ہے تاکہ ہمارے سامنے تاریخ کے اوراق بھی آجائیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس نظم کا روئے سخن آج کی سیاسی صورت حال کی طرف بھی ہوسکتا ہے۔ 'یہ سورج ہی شتی ہے' میں بڑا طنز پوشیدہ ہے۔ سورج یوں بھی تمام اجرام فلکی میں سب سے زیادہ طاقت ور ہے، یعنی یہ کہ جو رہنما ہے، محافظ ہے وہی شتی ہے تو ہمیں اپنی حفاظت کے لیے خود کو سیسے کی دیواروں کی طرح بنانا پڑے گا۔ اس نظم میں ماضی کے ڈکشن سے حال کے تشنج آمیز حالات کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک طرح کی ماضی کی بازگشت بھی ہوسکتی ہے۔ بہ قول ایلیٹ ناقد کا تعلق بھی معروضی تلازمے یعنی Objective Correlative سے ہوتا ہے، اور اسی کے ذریعہ وہ ان شعری جذبات کو محسوس کرسکتا ہے جو نظم میں موجود ہوتے ہیں۔ لہٰذا مجھے بھی بحیثیت ایک نقاد قاری کے یہ حق ہے کہ اس نظم کے تلازمے کی جستجو کرسکوں۔ یوں بھی متن کے معنی آج کے تنقیدی تصورات کی رو سے کبھی معین نہیں ہوتے۔ ممکن ہے کہ جو بات میں کہہ رہا ہوں، ایک دوسرا قاری یا ناقد بلکہ خود فنکار اُسے قطعی تسلیم نہ کرے۔ ایسے میں یہ نظم اور بامعنی اور Panoramic ہوجاتی ہے۔

علی ظہیر کے تخلیقی ساختیوں میں ہم حاوی طور پر عقائد کی شمولیت دیکھتے ہیں۔ اپنی شاعری میں انھوں نے 'وقت' کو بھی ایک اہم 'ساختیہ' کے طور پر استعمال کیا ہے جو کبھی استعارہ، کبھی علامت تو کبھی مجاز مرسل کے بطور ابھرتا رہا ہے۔ وقت ایک ایسا تسلسل ہے جو انسانی زندگی کے مدور سفر کو بھی دکھاتا ہے اور معاصر زندگی کی ساعتوں کو بھی مہمیز کرتا رہتا ہے— عدم سے وجود اور پھر یہاں سے عدم کا سفر، یہ ہے گویا انسان کا مدور سفر۔ صبح اور شام میں جو فلسفۂ حیات کا راز پوشیدہ ہے، دراصل وہ انسانی زندگی کی پراسراریت کو بھی واضح کرتا ہے۔ علی ظہیر کی ایک نظم کے یہ ٹکڑے دیکھیے:

وقت کو ناپ لیں / دیکھ لیں کس کے چہرے پہ پرچھائیں ہے شام کی
جیسے جیسے یہ شامیں گزرتی ہیں ہم / پل سے پل جھانکتے
اُس ندی کے سرے کو گنواتے چلے جارہے ہیں
عجب طرح لوگ / اپنے اپنے خیالوں کو جسموں میں باندھے ہوئے ہیں

خیالوں کو جسموں میں بانٹو کہ ڈھالو

وہ بارش کہ جس سے دھلیں گے نہیں / بلکہ بہہ جائیں گے سارے جسم و مکاں

ساری شکلیں / جنھیں تم بھلا بھی چکے تھے / وہ لوٹ آئیں گی

سمجھتے تھے پل سے ندی میں وہ سارے بدن پھینک کر / تم سبک ہو گئے

وقت کی ندی بہتی رہتی ہے جس میں کائنات اور اس کے کردار اپنی تمام تر نیک نامیوں اور رسوائیوں کو بہاتی رہتی ہے۔ کہیں کھنڈر وقت بن جاتا ہے، کہیں رات، تو کہیں سمندر وقت کا استعارہ بن جاتا ہے۔ علی ظہیر نے جگہ جگہ وقت کو قید کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ چھوٹی سی نظم دیکھیے:

وقت نغموں کے سبک دوش پہ مستانہ خرام / یوں گزرتا ہے کہ

صدیوں کے کھنڈر / اپنے مانوس مکینوں کے بغیر / تلملا اٹھتے ہیں

اسی طرح 'موم' کا پگھلنا بھی وقت کا استعارہ ہے:

ہر شے پہ زنگ آلودگی طاری ہی ہوتی ہے

مگر اک وقت ہے جو موم کی مانند جلتا ہے

(وقت)

ایسی نظمیں اکتشاف ذات اور کائنات کے اسرار و رموز کے اندرون میں اترنے کے بعد وجود میں آتی ہیں۔ 'زمان و مکان' کو تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ انسانی زندگی اور اس کے مسائل سے جوڑ کر دیکھنا اور پھر فن پارے کا روپ دینا ایک اہم کارنامہ ہے۔ علی ظہیر نے وقت کے ساتھ ساتھ جسم اور روح کے فلسفے کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ موت:1، موت:2، سمندر:1، سمندر:2 میں ان کے باطن کا خوف ہے جو دراصل روح کی محافظت کی بالواسطہ ایک کوشش ہے۔ یہ کوشش دانستہ بھی ہو سکتی ہے اور غیر دانستہ بھی۔ جو لوگ ذرا بھی ماورائی قوتوں اور غیر مرئی کائنات پر یقین رکھتے ہیں یا یہ کہ جو اپنے عقیدے میں زندگی اور موت کی حقیقتوں کو شامل رکھتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ 'موت' سب سے بڑی قوت ہے جو زندگی کو تمام تر آفات اور آلام سے محفوظ رکھتی ہے۔ علی ظہیر نے موت اور قبر سے خوف زدہ ہونے کا ذکر کیا ہے لیکن انھوں نے جسم کے کئی حصوں جیسے ناخن اور بال کے گر کر ختم ہونے پر اپنے بے خبر ہونے کی بات بھی کی ہے اور پھر جسم اور روح کی موت پر اپنا تاثر یوں پیش کیا ہے:

جیسے میرے ناخن / میرے بال

کیا یہ میرے جسم کا حصہ نہیں ہیں؟ اور جو گر گئے کیا وہ میرا جسم نہیں تھے
جس سے اب مجھے کوئی علاقہ نہیں / مجھے تو معلوم بھی نہیں وہ کہاں ہیں؟
دراصل میں جسم کی نہیں بلکہ روح کی موت سے ڈرتا ہوں / لیکن روح مرتی نہیں

(موت:1)

کہیں نہ کہیں اتنی بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ علی ظہیر کے باطن میں حیات و موت کے حوالے سے ایک محزونیت سے معمور فضا نظر آتی ہے۔ دنیا کی بے ثباتی اور ناپائیداری کو بھی وہ اپنی ذات کے انہدام کے حوالے سے دیکھتے ہیں:

کھردرے آسمان سے لگ کر / رات بھر میں نے پیٹھ رگڑی ہے
صبح دامانِ آسماں پہ ایک / خوں کا دھبہ گواہی دیتا ہے

(ایک نظم)

ان چار سطروں میں کھردرا آسمان، رات، پیٹھ، صبح، دامانِ آسماں، خون کا دھبہ جیسے تلازمے انسانی زندگی کے کرب اور مصائب اور ظلم و جبر کو پیش کرتے ہیں لیکن علی ظہیر نے اس کے لیے خود اذیتی کے عمل سے خود کو گزارا ہے۔ یہ کھردرا آسمان ہماری کھردری زندگی ہے۔ جس سے ہم رات بھر (یہ تاریک زندگی یا ناکام زندگی کا استعارہ ہے) اپنی پیٹھ رگڑتے ہیں یعنی محنت و مشقت کرتے ہیں تاکہ صبح کی شفاف کرنوں سے تاریک زندگی منور ہو سکے۔ لیکن پھر صبح کے وقت اسی دامن آسمان یعنی زندگی پر خون کا دھبہ نظر آتا ہے۔ علی ظہیر نے جس ظلمت اور سیاہی کو اپنی تخلیقی ہنرمندی سے Witness کیا ہے، وہ لائق توجہ ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ شاعر Absolute Reality سے نبرد آزما ہو اور یہ تصادم کہیں کسی فکری واہمے کو ٹھوس شکل دینے کی ایک کوشش ہو۔ اپنے وجود کی تخریب سے ممکن ہے کہ شاعر اس کائنات کو تعمیر نو کی طرف لے جانا چاہتا ہو۔ اگر نظم کے بین السطور میں جھانکیں تو معلوم ہوگا کہ اس میں نظام اکبر ہی کی تحقیر کی گئی ہے۔ اپنے وجود کو Disown کر کے علی ظہیر نے اس نظم کے ذریعہ دنیا اور اس کے رویوں کو تحقیر آمیز انداز میں (Disdainful) دیکھا ہے۔ دنیا کو تو ہمیشہ ہی شاعروں نے تحقیر آمیز انداز میں پیش کیا ہے۔ شہاب جعفری کا یہ شعر بہت مشہور ہے:

چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی شے
نشے کی جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے

دنیا کے تئیں یہ رویہ بھی آدمی کے اندر تب پیدا ہوتا ہے جب اس کی ذہنی ساخت میں راستی اور عقیدے کی روشنی ہوتی ہے۔ علی ظہیر کی شاعری میں یہ روشنی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ کہیں کہیں ان کے تیور میں محزونیت کے بجائے توانائی اور باغیانہ لہجہ بھی نظر آتا ہے۔ کہیں کہیں ان محرومیوں کو مثبت انداز میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ ایک نظم سے دو سطریں دیکھیے:

مری محرومیوں ناکامیوں کی چادروں سے / نور چھنتا ہے (چشمۂ خورشید)

علی ظہیر نے عصری حسیت کو اپنی نظموں اور غزلوں میں اچھی طرح سمو دیا ہے۔ ان کی غزلوں میں اپنے عہد کی تہذیبی کشمکش، کدورتیں اور کثافتیں سب موجود ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

سڑکیں خاموش ہیں خوابیدہ فضا کیسی ہے لوگ سوتے ہیں مگر چپ کی نوا کیسی ہے
جو پیاس پیاس پکاروں تو زخم زخم ملے روانیٔ سرِ خنجر کی اب دعا مانگوں
سوچتا رہتا ہوں تہذیب کا چہرہ اوڑھے اپنے چہرے کو بچانے کی تمنا کے قریب
لہو کی آنکھ تھی وہ یا گلو بُریدہ تھا یہ کیسے خوف کا عالم رہا ہے آنکھوں میں

دنیا کے کثیف اور کرب زدہ ماحول کو پیش کرنے کے لیے علی ظہیر نے راست بیانی کے بجائے شعری صنعتوں اور دوسرے شعری علائم سے کام لیا ہے۔ لیکن انھیں اس کا احساس بھی ہے کہ ترسیل کی ناکامی کا مسئلہ پیدا نہ ہو۔ یہ نظم ملاحظہ کیجیے:

شفقت، عنایت، عطا اور حیرت / عبادت، اطاعت، محبت تجسس / یہ تم میں تمھارے خدا میں ہوا تھا
پہاڑوں کی اونچی چڑھائی اکیلے / عصا ہاتھ میں لے کے طے تم نے کرلی /
تمھارے قدم چوم لے آسماں بھی
خدا سے جو باتیں ہوئیں سو ہوئیں / وہ نظارہ / چمکتا ہوا نور قدرت نظارہ
تو موسیٰ نہائے تھے تم سرخوشی میں / تو موسیٰ رہے مست نظارگی میں
تو موسیٰ، تو توریت تم نے سنبھالی
تو موسیٰ وہیں طور پر خوش رہو تم / جو آؤ گے نیچے تو خوں گرم ہوگا
گرہ ابروؤں میں جبیں سرخ ہوگی / اٹھا کر پٹک دو گے توریت کو تم
برسنے لگو گے پھر ہارون پر تم / تو موسیٰ نہ اترو / نہ لوٹو خدارا
بہت سخت منظر / بڑا دل شکن ہے نظارہ

علی ظہیر نے حضرتِ موسیٰ کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے آخر کی دو سطروں کے ذریعہ

قارئین کو زمانے کے سخت اور دل شکن مناظر سے واقف کرایا ہے۔ اس سے پہلے کی پانچ چھ سطریں اسی کا پس منظر بناتی ہیں جس میں انھوں نے بتایا ہے کہ اے موسیٰ اگر تم نیچے آؤ گے تو تمھارا خون گرم ہوگا، پیشانی گرم ہوگی اور غصے میں آکر ممکن ہے کہ توریت کو بھی پٹک دو اور اپنے بھائی حضرت ہارون پر برسنے لگو۔ اس طرح اور اس تیور کے مصرعے حضرت موسیٰ کے حوالے سے ہی لکھے جاسکتے تھے کیوں کہ ہمیں معلوم ہے کہ حضرت موسیٰ ایک جلالی پیغمبر تھے۔ لہٰذا دنیا کی حالت پر انھیں بلاشبہ غصہ آئے گا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ علی ظہیر نے اپنی شاعری میں شعریت کو برقرار رکھتے ہوئے دنیا کی بے ثباتی اور خستہ حالی کو پیش کیا ہے اور اس کے لیے انھوں نے جو فضا بندی کی ہے وہ سراسر مذہبی اور اساطیری ہے۔

اب ذرا اردو شاعری کے اُس موضوع کی طرف بھی دیکھیں جو یوں تو بہت پیش پا افتادہ ہے، لیکن بیشتر عظیم شعرا نے اسی موضوع کی پیش کش میں ندرت اور فنکاری دکھائی ہے۔ میری مراد ہے عشق اور اس کے جہات اور تلازمے وغیرہ۔ علی ظہیر نے بھی اس موضوع کو اپنی تخلیقی حدت سے گرمی بخشی ہے۔ یہ چھوٹی چھوٹی نظمیں سنیے:

تیری آنکھوں کی دھوپ / اور بدن کی مہک / تیرے بالوں کی خوشبو
ترے لمس کا ذائقہ / سب / مرے جسم ہی میں تو تھا

(ایک خیال)

میں نے مروت گھول کے اپنے جسم کا پھیکا کرنا سیکھا / اتنی بھی امید نہیں اب
تم سے یہ چہرہ مانگ سکوں گا
لاؤ وہ آنکھوں کا بجھتا شعلہ دے دو / راکھ بہت ہے جسم کے اندر

(ایک نظم)

جب رات / آنکھ درد کی سرحد پہ سوگئی / اور تم مرے وجود کی راہوں میں کھو گئیں
کھڑکی کھلی رہی / پردے ہوا کے زور سے سر مارتے رہے
اور دھیرے دھیرے / رات نے دامن چھڑا لیا

(کھڑکی، پردے اور تم)

کبھی بالوں میں چھپ جانے کی خواہش/اور کبھی/چہرہ پہ لپٹ جانے کی حسرت
بہت سی اور باتیں/جانے کن پتھر تقاضوں سے/ادھوری رہ گئی ہوں گی

(حسرتیں)

ایک آنچل ہے/جو پھیلا ہے افق تا بہ افق/ایک سایہ ہے جو چھایا ہے دل وحشی پر
نغمگی ایک طرح پھوٹتی رہتی ہے کہیں
خامشی رنگ لیے گھومتی رہتی ہے کہیں/ڈھونڈتا رہتا ہوں
لہجوں میں کبھی باتوں میں/ڈھونڈتا رہتا ہوں/خوشبو میں/ کبھی چاندنی راتوں میں تجھے
تجھ کو پاؤں تو بہت دل کو سکوں آئے گا/تجھ سے مل لوں گا تو کرنوں میں بدل جاؤں گا

(تم سے)

ان نظموں کے علاوہ بھی کئی نظمیں ہیں جن میں عشقیہ جذبات اور رموز کو پیش کیا گیا ہے جیسے کچھ تو ہوتا ہے، خوف کہ وہ آئے گا، انوکھی خواب گاہیں وغیرہ۔

کہنا یہ چاہتا ہوں کہ علی ظہیر اپنی شاعری میں یک رُخے پن کا شکار نہیں ہوئے ہیں۔ ان کے یہاں جو شعری بصیرت اور تہذیبی ادراک ہے اس کے عناصر ان کی نظموں اور غزلوں دونوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے ذہن میں جو اضطراب اور بے چینی ہے اس کے نقوش ان کی نظموں میں بخوبی محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کے اظہار کی پُر اسراریت موضوع کو تہہ دار بھی بنا دیتی ہے، جس کی مثالیں اوپر کے تجزیے میں آچکی ہیں۔ وہ اپنے وجود کے باطن سے اپنے آس پاس کی دنیا کا رشتہ ہموار کرنے میں فن کاری سے کام لیتے ہیں اور چوں کہ انھیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اس لیے اس کے اظہار میں بھی فن کاری، صفائی اور روانی ملتی ہے۔

خوشی کی بات یہ ہے کہ گرچہ انھوں نے جدیدیت کے عہد شباب میں بھی 70ء کے آس پاس شاعری شروع کی لیکن اپنی شاعری میں افتخار جالبیت اور عادل منصوریت پیدا نہیں ہونے دیا۔ اسے اور واضح طور پر یوں کہا جاسکتا ہے کہ ان کی شاعری چیستاں بننے سے بچ گئی۔ انھوں نے سماج سماج، انقلاب انقلاب یا پھر تنہائی اور خوف کے وظیفے سے خود کو آزاد کر کے خالص انسانی احساسات اور جذبات کو اپنے تہذیبی کُرے کے مسائل سے ہم آمیز کرنا ضروری سمجھا۔ ساتھ ہی وسیلۂ اظہار کے لیے ابہام کی یا علائم کی موٹی موٹی پرتوں کے بجائے سبک، آسان

اور حیطۂ فہم وادراک میں آنے والے علائم واستعارات کو اپنایا جس سے ان کا نجی تخلیقی اور شعری تناظر خلق ہوا۔ یہ کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے کسی طرح کے لیبل لگنے سے خود کو اور اپنی شاعری دونوں کو بچالیا ہے۔ ان کے نظمیہ اور غزلیہ دونوں طرح کے متون کی قرأت و باز قرأت سے ان کی معنی آفرینی و معنی یابی کی بہت سی راہیں کھلیں گی۔ میں نے اس مختصر سے مضمون میں اپنی بساط بھر ان کی ذہنی افتاد اور تخلیقی وجدان کو کسی حد تک کریدنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی شاعری کے لیے بطور خراج کے ان ہی کا یہ شعر ہے کہ:

بند آنکھوں میں ایک عالم ہے
کسی منظر کا خواب دل میں ہے

O

شجاع خاور کا طرز تغزل

میں اپنے مضمون کا آغاز شجاع خاور کے ان اشعار سے کرتا ہوں:

کسے سنایئے اپنی وفات کا قصہ
یہاں کے لوگ تو ہم کو خدا سمجھتے ہیں

مہمان مرے گھر میں بہت آئے ہوئے ہیں
تنہائی کا ایک اور مزہ لوٹ رہا ہوں

ہمیں سب کچھ پرانا چاہیے تھا
دکانیں شہر میں ساری نئی تھیں

پہلے شعر میں راوی اپنے خدا ہونے کا دکھ بیان کر رہا ہے۔ معاشرے میں جب کسی شخص کی حیثیت بڑی ہو جاتی ہے تو اس کی پستی یا کم مائیگی پر کوئی اعتبار نہیں کرتا۔ یہاں لفظ وفات مرنے کے مفہوم میں قطعی استعمال نہیں ہوا ہے۔ شجاع کو اس طرزِ اظہار پر خاص قدرت حاصل ہے۔ دوسرے شعر میں آپ محسوس کریں گے کہ شاعر بالکل تضاد بیانی سے کام لے رہا ہے یعنی یہ کہ جب گھر میں بہت سے مہمان ہیں تو پھر ایسے میں تنہائی کا مزہ لوٹنا کیا معنی ہے۔ اس کی بھی مختلف جہتیں ہو سکتی ہیں۔ اس کے بعد تیسرا شعر بھی تناقضات کے ذیل میں آتا ہے۔ شہر میں ساری دکانیں نئی تھیں لیکن راوی کو سب کچھ پرانا چاہیے تھا۔ یہاں تہذیب کے قدیم و جدید رویے بھی پیش نظر رکھے جا سکتے ہیں۔ دیکھیے کہ شجاع کس طرح تناقضات سے معنی پیدا کرتے ہیں۔ یہ اشعار:

میں عید کر رہا تھا کہ رمضان آگیا
ہنستے ہوئے کھلونے کی آنکھیں ٹھہر گئیں

جو بھی کچھ مصروفیت ہے صرف بیکاری میں ہے
کام مل جائے تو پھر خالی نظر آئیں گے ہم

اور کہنا ہو تو خامشی ٹھیک ہے
کچھ نہ کہنا ہو تو لفظ ہی لفظ ہیں

کہتے ہیں کہ غزل میں تناقضات اور جدلیاتی الفاظ و تراکیب سے معانی کی پرتیں بنتی ہیں۔ اگر شاعر میں استعاروں اور تشبیہوں کے اختراع اور پھر اشعار میں انھیں برمحل برتنے پر قدرت نہیں تو شاعری ڈھیلی ہوگی اور ایسی شاعری کی اثر انگیزی بھی کم ہو جائے گی۔ شجاع خاور

ان تمام فنی تقاضوں سے محض واقف ہی نہیں بلکہ انھیں مستحکم طور پر برتنے پر قادر بھی ہیں۔ وہ محض چونکاتے نہیں بلکہ ہمیں زندگی اور اس کی مختلف جہتوں پر غور وفکر کرنے پر مجبور بھی کرتے ہیں۔ یعنی یہ کہ ان کی شاعری محض حظ اٹھانے یا جمالیاتی تسکین کے لیے ہی نہیں بلکہ اقدار حیات کی طرف دیکھنے کے لیے ہمیں مجبور بھی کرتی ہے۔ اگر ہم چونکتے ہیں تو یہ ان کا اپنا خاص طرز اظہار یا لہجے کی ندرت ہے جو کم شاعروں کو نصیب ہوتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری انجماد کا شکار نہیں بلکہ ہمیشہ متحرک رہتی ہے اور قارئین اور سامعین کے ذہنوں کو بھی متحرک کرتی رہتی ہے۔ غور کیجیے کہ یہ اشعار ئیں ہمیں صرف چونکاتے ہیں یا ان میں زندگی کے مختلف گوشوں کو حیطۂ ادراک میں لینے کی کوشش کی گئی ہے:

سو گناہوں کی تمنا ایک کی فرصت نہیں اور اس پر یہ کہ میں اس عالم فانی میں ہوں
کب سے سوتا ہے کرو بیدار میکائیل کو ورنہ کافی کام مل جائے گا عزرائیل کو
ہم صوفیوں کا دونوں طرف سے زیاں ہوا عرفان ذات بھی نہ ہوا، رات بھی گئی

شجاع خاور ایک مجسم 'قلندری' کا نام ہے قلندر کا نہیں۔ قلندر ہونا آسان ہے لیکن کسی شخصیت میں قلندری حلول کر جائے اور پھر اس کی تجسیم بھی ہو جائے، اس کی اپنی ایک الگ ہی شناخت ہوتی ہے۔ اس کا اپنا تیور ہوتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے جن میں قلندری کی تجسیم ہوتی نظر آتی ہے:

سامان مرا عرش بریں پر پڑا رہا میں بدماغ اور کہیں پر پڑا رہا
کل یہ منصوبہ بنایا ہم نے پی لینے کے بعد آسمانوں کو زمینوں پر اتارا جائے گا
فلک پر روز کوئی کام پڑ جاتا ہے دنیا کا جبھی تو رات کو ہم اپنے بستر پر نہیں ملتے
پاؤ گے بڑی شہرت گر کام یہ کر جاؤ جینا نہیں آتا تو خاموشی سے مرجاؤ

سنجیدہ مضامین کو غیر سنجیدہ انداز میں پیش کرنا قلندری کی تجسیم (Personification) ہے۔ ایسے میں خارجی کائنات شاعر کی باطنی کائنات کے آگے سرنگوں نظر آتی ہے۔ تخلیقی خود اعتمادی نہ ہو یا زبان اور اسلوب پر اگر فنکار کو قدرت حاصل نہ ہو تو اس نوع کی شاعری ممکن نہیں۔ شجاع خاور اپنے معاصرین میں دور سے پہچانے جاتے ہیں۔ اپنی شناخت اسلوب اور طرز اظہار پر بنا لینا ایک مشکل کام ہوتا ہے۔ انھیں شعور ذات بھی ہے اور شعور کائنات بھی اور پھر ان دونوں کو تخلیقی طور پر ہم آہنگ کرنے کا ان میں سلیقہ بھی ہے۔ کوئی شاعر نجی زندگی میں

چاہے کیسا بھی سنجیدہ ہو مگر اس میں تخلیقی طور پر غیر سنجیدگی اور کھلنڈراپن ہے تو اس کی شاعری میں شجاع خاوریت پیدا ہو جاتی ہے۔ غیر ضروری یا حد درجہ سنجیدگی سے تخلیقیت ماند پڑ جاتی ہے۔ شجاع نے ہمیشہ اپنے باطن میں ایک غیر سنجیدہ فنکار کو زندہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اشعار اسی غیر سنجیدہ فنکار کے ہیں، شجاع کے نہیں:

تنہائی گزرنے کو گزر جائے گی لیکن چارپائی، میں ہر روز نیا بان پڑے گا

تکلف روز روز اچھا نہیں ہے گلی میں بھی نہانا چاہیے تھا

ظاہر ہے کہ تشویش میں انسان پڑے گا ہر سال اگر جون میں رمضان پڑے گا

بچوں نے جوانی کو بڑے غور سے دیکھا اک روز جماعت میں جب استاد نہیں تھے

لیکن یہاں اس بات کا اظہار بھی ضروری ہے کہ محض غیر سنجیدہ ہو جانا شاعری میں ترفع کا باعث نہیں ہوتا۔ اگر ہر کس و ناکس شجاع خاور جیسی غیر سنجیدگی پر آمادہ ہو جائے تو پھر اس کی شاعری میں پھوہڑپن پیدا ہونے کا امکان بھی ہو سکتا ہے، اس لیے کہ شجاع کی ذہنی سطح، مشق سخن، کلاسکی شاعری سے ذہنی ہم آہنگی اور تجربات کی بوقلمونی ایسی ہے جو ان کے معاصر شعرا میں کم نظر آتی ہے۔ نکتہ رسی اور تجربے کی ہم آہنگی سے انھوں نے اپنی غزلوں کے اشعار کو چمکایا ہے۔ ان کے ڈکشن میں قدیم وجدید کا ایک ملا جلا رنگ نظر آتا ہے وہ نہ تو قدیم الفاظ وتراکیب سے منحرف ہیں اور نہ ہی فیشن پرستی والے ڈکشن کی طرف بے جاملتفت۔ آپ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے اور خود فیصلہ کیجیے کہ شجاع کس انداز اور طنطنے کے ساتھ کھڑے ہیں:

بات سب ترک تعلق کی کیا کرتے ہیں سوچتا کوئی نہیں ہے کہ یہ ہوگا کیسے

تشنگی کا ایک اک پہلو ابھارا جائے گا وصل کی شب کو بھی فرقت میں گزارا جائے گا

آرزو کا شور برپا ہجر کی راتوں میں تھا وصل کی شب تو ہوا جاتا ہے سناٹا بہت

سیکھ لیں ہم سے ترے عارض ولب کی باتیں آج کل غیر بھی کرتا ہے غضب کی باتیں

یعنی ہجر ووصال، عارض ولب یا ترک تعلقات کی باتیں اردو شاعری کے قدیم سرمائے میں بھری پڑی ہیں لیکن شجاع نے ان کو نئے معانی دیے ہیں۔ صرف یہی نہیں، ان لفظیات کو مزید تنوع اور جدلیاتی طور پر پیش کر کے نئی شاعری کے زمرے میں ڈال دیا ہے۔ صرف تین شعر:

تم کو کہا جو چاند تو تم دور ہو گئے تشبیہ کو بھی تم نے مجازی بنا دیا

سب کا ہی نام لیتے ہیں ایک تجھ کو چھوڑ کر خاصا شعور ہے ہمیں وحشت کے باوجود

پیدا جنوں میں ایک نیا زاویہ کرو وحشت بڑھے تو چاک گریباں سیا کرو

شجاع نے اپنی شاعری میں ایک انا پرست اور انا گزیدہ کردار خلق کیا ہے۔ ان کے یہاں جو آشفتہ سری اور تلون مزاجی ہے دراصل ان کے باطن میں پل رہے کردار کے سبب ہے۔ یہ کردار معاشرے میں جی حضوری سے محترز بھی ہے اور کسی کے سامنے اپنا سر خم بھی نہیں کرتا۔ یہ کردار شجاع کی غزلوں میں بھیس بدل بدل کر آتا ہے۔ آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ اس توانا کردار کی تخلیق میں خود شجاع کو کس قدر اپنے اندروں میں شکست و ریخت کے عمل سے گزرنا پڑا ہوگا:

سر کو خم کیجے تو دستار بندھے سر پہ شجاع بولیے کیا ہے عزیز آپ کو دستار کہ سر؟

صرف اتنا چاہتا ہے مجھ سے یہ جبر شکم ایک دو معصوم مارے جائیں تو بولوں نہیں

غیر نے مفتی سے اپنے حق میں فتویٰ لے لیا ہم صداقت کے نشے میں شاعری کرتے رہے

اب پھرتے ہو بے یار و مددگار میاں جی ہاں اور بنو صاحب کردار میاں جی

بچانا ان دنوں آسان جسم کا بھی نہیں جناب اس کے لیے سر جھکانے پڑتے ہیں

غزل کی شناخت آخر کیا ہے؟ موضوع کہ اسلوب؟ یہ ایک اہم سوال ہے۔ میرے نزدیک دونوں کی اپنی اپنی اہمیت ہے۔ پرانے موضوع کو نئے اسلوب میں پیش کر کے بھی داد حاصل کی جا سکتی ہے اور نئے موضوع کو برت کر بھی۔ شجاع خاور نے کبھی نیا موضوع اپنایا ہے تو کبھی پرانا، لیکن طرز اظہار دونوں صورتوں میں نیا رکھا ہے، اور شاید یہی وجہ ہے کہ ان کے شعروں میں ایک طرح کی جدت طرازی نظر آتی ہے اور قارئین کو یہ اشعار اپنی طرف ملتفت کر لیتے ہیں۔ ایک اہم چیز جو میں نے محسوس کی ہے وہ یہ ہے کہ ان کے شعروں میں نہ تو موضوع کا دم گھٹتا ہے اور نہ قارئین کا اور نہ ہی شعروں میں چل پھر رہے کرداروں کا۔ شجاع نے شعر نہیں بلکہ گلاب کی پتی خلق کی ہے، پنکھڑی بھی نہیں۔ یہ پیڑ پودے پتیوں کے ذریعہ ہی سانس لیتے ہیں۔ ان پتیوں کی طرح شجاع کے شعروں میں stomatal apertures ہیں، جن کی مدد سے ان اشعار میں پیش کردہ موضوعات اور کردار دونوں سانس لیتے ہیں۔ ایسے میں شعری فضا گھٹی گھٹی سی نہیں بلکہ کھلی کھلی سی ہوتی ہے۔ بظاہر الفاظ کے درمیان Gap نہیں ہوتا لیکن اتنی گنجائش رہتی ہے کہ عمل تنفس جاری رہ سکے۔ یہاں یہ عرض کر دینا بھی ضروری ہے کہ شجاع کبھی اپنے اشعار کو مغلق اور ادق ڈکشن سے گراں بار نہیں کرتے۔ انھیں پتہ ہے کہ ایسے میں اشعار میں پیش کردہ موضوعات اور کردار دونوں کے جینے کے آثار مشکوک ہو جائیں گے۔

وہ شعر کو چیستاں بنانے سے بھی پرہیز کرتے ہیں۔ البتہ وہ کبھی کبھی اس ہنر سے ہمارے ذوق شعری کو چیلنج ضرور کرتے ہیں۔ وہ خود سادگی بیان کے قائل نظر آتے ہیں۔ ان کا سارا فلسفۂ شعری اگر سمجھنا ہو تو یہ ایک شعر سن لیجیے:

سوچ کو زور قلم سے کبھی ٹالا نہ کرو شعر کو حیرت الفاظ میں ڈالا نہ کرو

سوچ یعنی موضوع یا شعر کا Theme اور حیرت الفاظ یعنی چیستاں بیانی۔ البتہ شجاع اپنے طرز اظہار سے ہمیں حیرت میں ڈالتے ہیں جو ان کا اسلوب خاص ہے۔ شجاع کے شعروں میں کردار نہیں چلتے اور اگر چلتے بھی ہیں تو کم، بلکہ احساسات اور جذبات کی تجسیم ہو جاتی ہے۔ یہ Personification کا عمل آسان نہیں۔ غیر مرئی اشیا کی تجسیم کرنا اور پھر ان میں تحرک پیدا کرنا خاصا جاں کاہ عمل ہے۔ خلاقی اور استادی چاہیے ہوتی ہے۔ اس مقام پر شجاع کے یہاں ایک طرح کا Creative Evolution نظر آتا ہے۔ اسے تخلیقی بلوغت سے موسوم کرنا بھی بے جا نہ ہوگا۔ اس نوع کے اشعار ملاحظہ کیجیے:

اک اور دن کی شام کسی طرح ہوگئی کچھ دے دلا کے حال کو ماضی بنا دیا
کوئی بھی وقت ہو تیرا ہی ذکر کرتی ہے کبھی تو پوچھے ہمارا بھی حال تنہائی
گرمیوں میں لب کے ٹھنڈک ہے تو حیرت کس لیے کس قدر گرمی تھی پچھلی سردیوں کی بات ہے
یاد کی بستی سے گزرا تو نظر جاتی رہی ایک منظر ٹھیک میری آنکھوں پر آکر لگا

یہاں حال اور ماضی بھی مجسم ہیں اور تنہائی بھی۔ اسی طرح سردی، گرمی اور یاد کی بستی اور آنکھ پر آکر لگنے والا منظر، یہ سب مجسم ہو گئے ہیں۔ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ معنی تو سیال ہوتا ہے پھر یہ سب مجسم کیسے ہو گئے؟ بے شک معنی سیال ہوتا ہے لیکن بڑی بات یہی ہے کہ اس کی سیالیت معنی یابی کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ اگر معنی یابی کے بعد بھی سیالیت برقرار رہتی ہے تو قاری اسے سنبھال نہیں سکتا۔ ہاں جو کمزور تخلیق کار ہوتا ہے اس کے یہاں معنی بھی سیال کے بجائے ٹھوس ہی رہتا ہے جسے وہ زبردستی لفظوں کے فریم میں فٹ کرنے کی کوشش کرتا اور پسینے پسینے ہوتا رہتا ہے۔ ایسے فنکار کو لفظوں اور معانی کی ہم آہنگی کا بھی پتہ نہیں ہوتا۔ مثلث میں مستطیل اور دائرے میں مربع معنی فٹ کرتا رہتا ہے۔ خیر اس اقلیدسی بحث سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ شجاع خاور صرف چونکاتے نہیں بلکہ وہ ہمیں بشارتوں اور بصیرتوں کے ساتھ ساتھ آگہی سے بہرہ مند بھی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ماضی، حال اور مستقبل کا قصہ نہیں، بلکہ

تینوں زمانے تمام تر عنمی اور ماورائی ابعاد کے ساتھ جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ ہاں وہ اپنے عہد شباب کے لمحوں کو یاد کرتے ہوئے ماضی اور اس کی یادوں کو شعری پیکر عطا کرتے ہیں، لیکن یہاں بھی ان کا طرزِ اظہار روایتی نہیں بلکہ قدرے مختلف ہوتا ہے۔ ان کے یہاں جو درد یا درد سے بھرا لمحہ ہے، وہ بھی مختلف جہتوں کو پیش کرتا ہے۔ رموزِ عشق اور اس کے متعلقات میں بھی شجاع کو درک حاصل ہے۔ اشعار ملاحظہ کیجیے:

التفات اس کا بہشت اور تغافل دوزخ صرف اک شخص بدل دیتا ہے دنیا کیسے

ہے مقدس تر شبِ وعدہ سے روزِ انتظار بچے روزے دار کی تو عید ہے رمضان میں

ہم بے خیالیوں کے جہنم میں جل گئے جس وقت بھی خیال تمہارا نہیں کیا

تیرے بدن نے پھونک دیے فلسفے تمام کل رات آگ میری کتابوں میں لگ گئی

یہاں بھی موضوع نیا بالکل نہیں لیکن طرزِ اظہار اور لفظوں کے در و بست کے سبب یہ اشعار انفراد کو قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ خوبی کی بات یہی ہے کہ پرانے موضوع اور الفاظ و تراکیب کو برتنے کے باوجود شجاع نے انھیں Cliche (کلیشے) بننے سے بچائے رکھا ہے۔ ایسا تب ممکن ہوتا ہے جب شاعر بھی فکشن نگار کی طرح زبان کی کئی سطحوں سے واقف ہو بلکہ Heteroglossia سے محض واقف ہی نہ ہو بلکہ عملی طور پر اسے برتنے پر قدرت بھی رکھتا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ شجاع خاور کی شاعری میں یکرنگی اور سپاٹ پن کے بجائے بوقلمونیت اور مختلف الجہاتیت (Multi Dimentionalism) کی صورت نظر آتی ہے۔ بلکہ کبھی کبھی تو کچھ اشعار کی قرأت کے بعد ماورائی اور داستانی دنیا کی طرف ذہن مراجعت کرنے لگتا ہے۔ کبھی کبھی ایک شعر میں پوری کہانی نظر آتی ہے:

بستی میں گھر، گھر میں چولھا چولھے میں انساں ہوتا ہے

وہ بھی زمیں سے بھاگ کے آئے تھے رات میں کچھ اور آدمی بھی ہمیں چاند پر ملے

پاؤ گے بڑی شہرت گر کام یہ کر جاؤ جینا نہیں آتا تو خاموشی سے مر جاؤ

شجاع خاور کی غزلوں میں جو ایک کردار ہے وہ بڑی پامردی اور ولولے کے ساتھ زندگی کی آلائشوں اور صعوبتوں کے دلدل سے نکلنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ گاہے گاہے اس کردار پر افسردگی کا پرتو بھی نظر آتا ہے مگر یہ دھند بہت جلد چھٹ جاتی ہے اور پھر وہی بانکا اور توانا کردار کائنات کے Horizon پر نمودار ہو جاتا ہے، اور کہہ اٹھتا ہے:

ہم قیامت کے انتظار میں ہیں آپ کا انتظار تھوڑی ہے
زندگی جا ہم بھی کوئے آرزو تک آگئے اس کے آگے ہم کو سارا راستہ معلوم ہے

اس طرح اگر شجاع کی غزلوں کے مختلف ابعاد پر گفتگو کی جائے تو اندازہ ہوگا کہ انھوں نے کسی بھی موضوع کے برتنے میں ذرا بھی پس و پیش نہیں کیا ہے۔ یہی وہ بے محابا پن ہے جس سے ان کی شاعری میں بے ساختہ پن اور اوبڑ کھابڑ راستے پر چل رہے معشوق کے الھڑ پن کا سا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ نہ موضوعات کے تئیں تحفظات اور نہ لفظیات کو لے کر تعصبات۔ یہ وہی طرزِ اظہار ہے جسے آل احمد سرور نے کھلنڈرا پن اور قلندری سے موسوم کیا تھا۔ اس طرزِ ادا کی بھی شجاع کو جلدی تھی:

دل جل رہا ہو تو میاں آہ و فغاں جلدی کرو کل تک بدل جائے گا یہ طرزِ بیاں جلدی کرو

آخرکار واقعی طرز بیان بدل گیا اور شجاع خاور ہمیں آہ و فغاں میں چھوڑ کر خود دوسری دنیا میں چلے گئے جہاں نہ کوئی طرزِ بیاں ہے اور نہ وہ آہ فغاں۔

○

فرحت احساس: نیرنگِ غزل کا نشان

بغیر کسی تمہید کے اپنی بات فرحت احساس کے اس شعر سے شروع کرتا ہوں:

تنگ دھڑنگ ملنگ ترنگ میں آئے گا جو وہی کام کریں گے
کفر کریں گے جو آیا جی، جی چاہا تو اسلام کریں گے

اس شعر سے فرحت احساس کے مسلکِ حیات اور ان کی شخصیت دونوں کو نشان زد کرسکتے ہیں۔ جس قلندری، آزادہ روی اور بے فکری کا ذکر کیا گیا ہے، وہ اپنے پس منظر میں کہیں نہ کہیں قید و بند کا رویہ بھی رکھتا ہوگا۔ میر نے تو کہا تھا: قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا، یہاں ابھی وہ منزل نہیں آئی ہے، بلکہ یہاں کفر اور اسلام دونوں کی بات کرتے ہوئے فکری آزادی اور قلندرانہ طرزِ زندگی کی بات کی گئی ہے۔ اس فکری آزادی اور قلندرانہ رویے کا نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ عاشق اپنے محبوب سے اس نوعیت کا التماس کرنے لگتا ہے:

دیکھو تم اپنے کچے در و دیوار کو پکا مت کروانا
شہر میں جب بھی آئیں گے ہم تو تمھارے گھر ہی قیام کریں گے

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ در و دیوار کے پکا ہوجانے سے عاشق کی پریشانی کیوں بڑھ گئی ہے؟ دراصل کچے در و دیوار میں جو نرمی اور معصومیت ہے وہ پکّے در و دیوار میں نہیں، کیوں کہ اس میں ایک طرح کی سختی اور کبر کا عنصر کارفرما ہوتا ہے۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو نئی تہذیب حیات کی نفی بھی ہے۔ یوں بھی اگر غور کیجیے تو فرحت احساس کی غزلوں میں 'مٹی' اور خاک کو مرکزی حیثیت حاصل ہے خواہ وہ انسانی وجود کے حوالے سے ہو یا عشقیہ لوازم کے حوالے سے۔ اس نوع کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

مجھ کو اپنی آرزو میں خاک کردینے کے بعد — پھر سے میری خاک سے مجھ کو اٹھانا یاد ہے
جانے کیا غم ہے کہ برگ و بار آتے ہی نہیں — جانے کس مٹی کا پودا ہوں کہ پھل ہوتا نہیں

نہ جانے ان کی مٹی ہے کہاں کی ‏ ‏ کہاں جاکر رکیں گے بے وطن لوگ
یہ کچی مٹیوں کا ڈھیر اپنے چاک پر رکھ لے ‏ ‏ تری رفتار کا ہم رقص ہونا چاہتا ہوں میں
مٹی کے اس مکان نے دھوکا دیا ہمیں ‏ ‏ صحرا نورد خاک بہ سر ہوکے رہ گئے
بیکار سی مٹی کا اک ڈھیر بنے بیٹھے رہتے ہیں ہم ‏ ‏ کبھی خاک اڑاتے نہیں اپنی کبھی دشت کی راہ نہیں کرتے
جسم کی کچھ اور بھی مٹی نکال ‏ ‏ اور ابھی گہرائی سے پانی نکال
مٹی کی یہ دیوار کہیں ٹوٹ نہ جائے ‏ ‏ روکو کہ مرے خون کی رفتار بہت ہے

بدن، عشق اور مٹی کی تثلیث سے بننے والے اشعار یہاں پیش نہیں کیے گئے ہیں۔ پروفیسر وہاب اشرفی نے فرحت احساس کو گیلی مٹی کا شاعر کہا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''عشق و عاشقی کے مرحلے میں بھی وہ بدن کی معصومیت پر خاصا زور دینا ضروری سمجھتے ہیں۔ لہٰذا بدن، مٹی، چاک وغیرہ زندگی کے مختلف معصوم مظاہر کی طرح ان کے یہاں ابھرتے ہیں، جن میں جنسی والہانہ پن بھی موجود ہے اور ازلی معصومیت کا پرتو بھی۔'' (معنی کی جہلت: وہاب اشرفی 2008، ص 191)

> میرا احساس ہے کہ فرحت گیلی مٹی کے شاعر ہیں اور یہ گیلی مٹی ان کی سرشت بھی ہے اور ان کا تخلیقی منظرنامہ بھی۔'' (ایضاً، ص 2008، ص 193)

دنیا اور دنیا والوں کے حوالے سے فرحت احساس کے جو تجربات ہیں انھیں اپنی تخلیقی قوت سے ہم آمیز کر کے شعری پیکروں میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ وہاب اشرفی نے جس معصومیت کا ذکر کیا ہے، اس میں دل گداختگی ہے، جذبۂ ترحم کو دعوت دینے والے عناصر قطعی نہیں۔ ترحم اور معصومیت جیسے اوصاف والا شاعر ایسے شعر کیسے کہہ سکتا ہے:

اے صدف سن! تجھے پھر یاد دلا دیتا ہوں ‏ ‏ میں نے اک چیز تجھے دی تھی گہر کرنے کو
رکاب خاک میں الجھے ہیں آسماں کے پاؤں ‏ ‏ مرا خیال ہوا پر ہے اور پیدل میں
میں نہ چاہوں تو نہ پھل پائے کہیں ایک بھی پھول ‏ ‏ باغ تیرا ہے مگر باد صبا میری ہے
یہ دنیا اب کسی قابل نہیں ہے ‏ ‏ قیامت کو بلانے جارہا ہوں

اردو غزل کا ایک محبوب مضمون عشق بھی رہا ہے۔ اس کی مختلف پرتوں اور اس کے مختلف Shades کو کلاسیک شعرا سے لے کر آج تک کے شعرا نے اپنی اپنی طرح برتا ہے۔ فرحت

احساس نے بھی اس مضمون کو کھل کر پیش کیا ہے۔ ان کی نظر میں عشق ایک اخبار ہے جو بند ہو چکا ہے اور شاعر کا دل اس کا آخری شمارہ ہے:

عشق اخبار کب کا بند ہوا دل مرا آخری شمارہ ہے

دراصل یہ اسلوب اظہار ہے ورنہ وہ عشق کے زوال آمادہ ہونے کی داستان سنانا چاہتے ہیں۔ شدت عشق کے باعث محبوب کی یاد کس طرح بوند اور پھر لہو کی دھار میں مبدل ہو جاتی ہے، ملاحظہ کیجیے:

اس کی یاد اس بار اک تلوار بن کر آئی ہے بوند پانی کی لہو کی دھار بن کر آئی ہے

عشق اور واردات عشق کے وقوع پذیر ہونے کو جگہ دی ہے، لیکن فرحت احساس نے ایک ندرت یہ پیدا کی ہے کہ عشق کی محفل اب دماغ میں جمی ہوئی ہے کیوں کہ دل اسی دماغ میں رقص کر رہا ہے:

برپا ہے اب کے عشق کی محفل دماغ میں کیا رقص کر رہا ہے مرا دل دماغ میں

اور اس عشق کے عالم میں جب دل سے کوئی رخصت ہو جاتا ہے تو جیسے وہاں خلا پیدا ہو جاتا ہے۔ اس جگہ کو پُر کرنا دشوار عمل ہوتا ہے تبھی تو شاعر کہتا ہے:

اس دل میں ترے، چھوڑ کے جانے کی جگہ پر
کیا ٹوٹ گیا ہے کہ بنایا نہیں جاتا

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں کہا گیا ہے: 'کیا، ٹوٹ گیا ہے کہ بنایا نہیں جاتا۔ اس میں المناکی کے ساتھ ساتھ بے بسی بھی ہے اور کسی قیمتی شے سے بے دخل ہو جانے کا قصہ بھی۔ اسلوب اظہار کے سبب اس میں اثر انگیزی اور تازگی پیدا ہو گئی ہے۔

فرحت احساس نے اپنے محبوب کے بدن یا جسم کو نئے نئے انداز میں پیش کی ہے۔ ان کے ہم عصروں میں عبدالاحد ساز، مہتاب حیدر نقوی، اسعد بدایونی، شہپر رسول وغیرہ میں سے کسی کے یہاں اس تجربے اور اس مشاہدے کی اتنی جہتیں نہیں ملتیں۔ ظاہر ہے کہ ہر ایک شاعر کا اپنا اپنا نقطۂ نظر ہوتا ہے اور اپنا اپنا طرز اظہار بھی۔ فرحت احساس کے وہ اشعار دیکھیے جن میں 'بدن' کو موضوع بنایا گیا ہے:

خاک ہے میرا بدن خاک ہی اس کا ہوگا دونوں مل جائیں تو کیا زور کا صحرا ہوگا
کیا بدن ہے کہ ٹھہرتا ہی نہیں آنکھوں میں بس یہی دیکھتا رہتا ہوں کہ اب کیا ہوگا

ہر ایک لمحہ جو آتے ہیں تازہ پھول اس پر پس بدن وہ کہیں کوئی باغ رکھتا ہے
دونوں بدن اتار کے آجائیں اس جگہ پھر یوں چلیں کہ کوئی صدائے جرس نہ ہو
یہ بے کنار بدن کون پار کر پایا بہے چلے گئے سب لوگ اس روانی میں
خواہش تھی آبشار محبت میں غسل کی ہلکی سی اک پھوار میں ہی گھل گیا بدن

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں کہا گیا ہے: دونوں مل جائیں تو کیا زور کا صحرا ہوگا۔ زور کا صحرا ہونا شاید پہلی بار استعمال ہوا ہوگا۔ اس صحرا کی تشکیل دو خاکی بدن کے ملنے سے ہوئی ہے۔ خاک ہے میرا بدن خاک ہی اس کا ہوگا۔ فرحت احساس کے یہاں خالص روح نام کی کوئی چیز نہیں۔ بغیر جسم کے روح کی کوئی حیثیت نہیں رہ جاتی۔ روح کا بھٹکتے رہنا ٹھیک نہیں:

بے بدن روح بنے پھرتے رہو گے کب تک جاؤ چپکے سے کسی جسم میں داخل ہوجاؤ

روح کا بھٹکنا راہ عشق میں بے سمتی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ فرحت احساس نے وصل اور وصال کی کئی جہتیں پیش کی ہیں۔ یہ بے تکلفی بھی ملاحظہ فرمائیے:

جسم فانی ہے ذرا اپنے بدن کو سمجھاؤ وصل میں اب کوئی تاخیر نہیں چاہتا میں
بس ایک لمس کہ جل جائیں سب خس وخاشاک اسے وصال بھی کہتے ہیں خوش بیانی میں

عشق کے منظرنامے پر رقیب کا چہرہ طرح طرح سے اُبھرتا ہے۔ اس مضمون کو فرحت احساس نے بالکل ہی نئے انداز میں اور برجستگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جس میں آپ تازگی اور تخلیقی ہنرمندی کا جادو بھی دیکھ سکتے ہیں:

جب بھی ہوئی اذان وصل ہم نے بچھائی جانماز
ہجر کا ایک پاسباں بڑھ کے امام ہوگیا

اس شعر میں اذان، جانماز، امام ایسے عوامل ہیں جو ہمارے ذہن کو کہیں نہ کہیں مذہبی رسومیات (Gonventions) کی طرف لے جاتے ہیں، لیکن فرحت احساس نے ان عوامل سے خلق ہونے والے تناظر کو یکسر بدل دیا ہے۔ عشقیہ رموز سے الگ اور اس کے ساتھ ساتھ سیاسی اور سماجی امور اور دوسرے فکری رویوں کو بھی ایسے مذہبی نشانات یا آیات (Signs) کی مدد سے فرحت احساس نے نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نوع کے بھی چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

مسجد کی سیڑھیوں پہ گدا گر خدا کا نام مسجد کے بام و در پہ امیر و کبیر میں

جو آنسوؤں میں نہاتے رہے سو پاک ہوئے
نماز ورنہ کسے مل سکی جوانی میں

بس اپنی مسجد خاکی میں سجدہ ریز ہوں میں
گزر رہے ہیں زمانے پکار کرتے ہوئے

کعبۂ دل دماغ کا پھر سے غلام ہوگیا
پھر سے تمام شہر پر عشق حرام ہوگیا

وہ فقیری صبر و استغنا کی صورت آئی تھی
یہ فقیری درہم و دینار بن کر آئی ہے

جانے کس مسجد کی صورت بن رہی ہے خواب میں
جانے کن سجدوں کی آہٹ مری پیشانی میں ہے

اب اس مسجد کے ہونٹوں پر ہے سب کچھ منحصر میرا
نہ جانے کب کٹے گی رات جانے کب اذاں ہوگی

وہ اتنے اندھیروں میں گزرتا ہے ہمارا
کچھ روشنی فجر عشاء تک نہیں آتی

فرحت احساس نے ان مذہبی نشانات یا آیات کا استعمال قصداً نہیں کیا ہے، بلکہ یہ سارے عوامل شاعر کی سائیکی اور تہذیبی تناظر کے زائیدہ ہیں۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ شاعر بہت زیادہ مذہبی ہوگا۔ لفظ صرف کلچرل کوڈ ہی نہیں، بلکہ Relegious Code بھی ہوتا ہے۔ کسی بھی شاعر کے لیے اپنے خاص تہذیبی و مذہبی ساختیوں اور معاشرے میں رائج رسومیاتی Connotations سے خود کو دور رکھ پانا مشکل ہوتا ہے کیوں کہ یہ سارے عوامل اور عناصر امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ لہو میں حلول کر جاتے ہیں۔ یہ کب اور کیسے تخلیقی عمل میں شامل ہو جاتے ہیں، شاید تخلیق کار کو بھی اس کا پتہ نہیں ہوتا۔

اب بدن، عشق اور حسن سے ذرا آگے چل کر یہ دیکھیں کہ فرحت احساس نے انسانی معاشرے کے آسمانوں اور زمینوں کو کس کس طرح اپنی تخلیقی ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ یہ موضوعات انداز پیش کش میں ٹھس یعنی Passive ہو گئے ہیں یا ان میں یا ان سے کچھ ہلچل سی پیدا ہوئی ہے؟

کھلا کہ شہر میں کچھ اور ہی ہے تنہائی
سو گھوم پھر کے اسی انجمن میں لوٹ آئے

ڈری ڈری سرگوشیاں اُبھرتی ہیں
یہ کس کا خوف صداؤں کے کاروبار میں ہے

عمارتوں کے بدن میں جڑے ہیں لاکھوں سر
یہ سارا شہر مسلسل کسی مزار میں ہے

تمام شہر کی آنکھوں میں ریزہ ریزہ ہوں
کسی بھی آنکھ سے اٹھتا نہیں مکمل میں

غور سے دیکھو تو ہر چہرے کی بے نوری کا راز
بادشاہ وقت کے چہرے کی تابانی میں ہے

باتھوں سے اٹھاتے ہیں جو نکلی آنکھوں سے گراتے رہتے ہیں
صحراؤں کے رہنے والے ہم شہروں سے نباہ نہیں کرتے

مرے ثبوت بہے جا رہے ہیں پانی میں
کسے گواہ بناؤں سرائے فانی میں

مجھ میں زندہ تھا مرا دشت سو میں چھوٹ گیا | اور سب لوگ ابھی شہر کی تحویل میں ہیں
لوگ یوں جاتے نظر آتے ہیں مقتل کی طرف | مسکلے جیسے روانہ ہوں کسی حل کی طرف
اس شہر میں اب کوئی بلا تک نہیں آتی | ہم ایسے مرے ہیں کہ قضا تک نہیں آتی
احساس مسلسل رونے کا اور خوف کہیں گم ہونے کا | جب ڈھارس کوئی نہ دے پائے وہ رات بھی آنے والی ہے
ہمیں گھر سے نکالے دے رہے ہیں | بہت ناراض ہیں اہل وطن لوگ

ان شعروں میں فرحت احساس نے نجی احساسات کے بجائے اجتماعی احساسات کو پیش کیا ہے۔ ہجوم شہر میں تنہائی کا رونا ہو یا انسانی معاشرے میں ڈری ڈری سرگوشیوں کے اُبھرنے کی تصویر کشی، لوگوں کا مقتل کی طرف جانے کا سلسلہ ہو یا اہل وطن کے ذریعہ وطن سے بے دخل ہونے کی بات یا پھر انسان کی بے حسی کی مرقع نگاری، ہم ایسے مَرے ہیں کہ قضا تک نہیں آتی، وغیرہ، فرحت احساس نے ہر جگہ لفظوں میں توانائی سی بھر دی ہے۔ انھیں حرکی پیکروں سے بھی موسوم کر سکتے ہیں۔ مجردات کی تجسیم بھی کی ہے، اور یہ شعر تو اُس جدید عہد کا المیہ ہے کہ:

عمارتوں کے بدن میں جڑے ہیں لاکھوں سر
یہ سارا شہر مسلسل کسی مزار میں ہے

فنکار انسانی رشتوں اور معاشرتی تقاضوں کو جب غزل کے پیکر میں پیش کرتا ہے تو کہیں کہیں مجہولیت پیدا ہو جاتی ہے اور ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ شاعر کے ذہن و دل پر افادی پہلو حاوی ہوتا ہے۔ شاعر خواہ راشد اور میراجی کے عہد کا ہو یا انیس ناگی اور عادل منصوری کے زمانے کا یا پھر آج کے عہد کا، اگر مقصد یا افادی پہلو ہوگا تو کہیں نہ کہیں تخلیقیت متاثر ضرور ہوگی، لیکن پھر بھی ترقی پسند تحریک والی افادیت سے مغلوب نہیں ہوگی۔ فرحت احساس نے اپنے عہد کے مسائل اور تقاضوں کو نئے تناظر میں نئے ڈکشن کی مدد سے پیش کیا ہے۔ شاید انھیں اس بات کا احساس بھی ہے، اس لیے وہ خود کہتے ہیں:

تمام لفظ کہ سب کارکن تھے دنیا کے | مری صدا پہ ثنائے سخن میں لوٹ آئے

فرحت احساس کی ایک غزل آٹھ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کا تقریباً ہر شعر استعاروں اور رعایتوں کی ایک دنیا رکھتا ہے۔ تناقضات اور...... Paradoxes کی مدد سے ان شعروں میں کئی کئی جہتیں سما گئی ہیں۔ چند اشعار دیکھیے:

میں بچھڑوں کو ملانے جا رہا ہوں | چلو دیوار ڈھانے جا رہا ہوں

کروڑوں خشک لب ہیں ساتھ میرے سمندر کو سکھانے جارہا ہوں
مسلسل آنسوؤں کی فوج لے کر میں سورج کو بجھانے جارہا ہوں
اُدھر مرہم لگا کر آرہا ہوں اِدھر مرہم لگانے جارہا ہوں
یہ دنیا اب کسی قابل نہیں ہے قیامت کو بلانے جارہا ہوں
جنھیں چہرہ بدلنا ہو، بدل لیں میں اب پردہ اٹھانے جارہا ہوں

ان شعروں میں معاصر حسیت کو تضادات اور تناقضات کی روشنی میں پیش کیا گیا ہے۔ زبان اور موضوعات، دونوں سطحوں پر فرحت احساس نے یہاں بہت کھُل کر اپنی تخلیقی پرواز کا مظاہرہ کیا ہے۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ یہاں کسی طرح کا انقباض نہیں۔ ہمارے سامنے ایک ایسا کردار ابھرتا ہے جو معاشرے کی گھٹن کو، بے بسی اور تمام تر کدورتوں اور بدمعاشیوں کو اپنے دامن میں سمیٹ کر کہیں دور لے جاکر کسی غار میں پھینک دینا چاہتا ہے، پھر یہ کہ یہ کردار بہت ہی مضطرب اور متفکر بھی ہے۔ وہ رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ کو ٹھیک کرنا چاہتا ہے۔ وہ بہت سے پیاسوں کی مدد سے سمندر سکھانے اور آنسوؤں سے سورج بجھانے پر آمادہ ہے۔ یہ شعر تو غضب کا سادہ لیکن پُر اثر ہے: اُدھر مرہم لگا کر آرہا ہوں۔ اِدھر مرہم لگانے جارہا ہوں۔ اس افراتفری اور مرہم پٹی سے اب وہ اوب چکا ہے اس لیے اُس نے قیامت کو بلانے کا تہیہ کرلیا ہے۔ آخر میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اگر کسی کو اپنا چہرہ بدلنا ہے تو بدل لے، کیوں کہ اب وہ پردہ اٹھانے والا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے شاعر نے اس دنیا یا اس انسانی معاشرے کو ایک ڈراما اسٹیج پر لا کھڑا کیا ہے۔ فرحت احساس نے اپنی اس غزل کے کردار میں احساس اور جذبے کی شدت بھردی ہے۔ تناقضات نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہے۔ فرحت احساس کے حوالے سے پروفیسر ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> ”فرحت احساس کی غزل میں کلاسکی رچاؤ کی کیفیت تو زیادہ نمایاں نہیں لیکن تجربے کی حدّت نے معنی کے ساتھ مل کر ڈکشن اور روایتی لفظیات کے ڈھانچے کو پگھلا کر ایک نیا آمیزہ تیار کیا ہے۔ جس میں قرونِ وسطی کی تاریخ کے حوالے سے دشت کے ساتھ تہذیب، شہر کے ساتھ صحرا، فنا کے ساتھ بقا اور جسم کے ساتھ جان کے متوازی تضادات نے نئی جدلیات کی تشکیل کی ہے۔“
>
> (کثرت تعبیر: ابوالکلام قاسمی، 2012، ص 104)

مذکورہ بالا اقتباس کے آخری حصے یعنی ''تضادات نے نئی جدلیات کی تشکیل کی ہے'' سے میرے اس موقف کی تائید ہو سکے گی جہاں میں نے تناقضات (Paradoxes) کی بات کہی ہے۔ لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ فرحت احساس نے جن موضوعات کو پیش کیا ہے، ان میں اقدارِ حیات کے زمرے میں آنے کی صلاحیت ہے کہ نہیں؟ میرے نزدیک تو فرحت احساس کے یہاں ہر سطح پر ایک طرح کا احتجاجی رویہ نظر آتا ہے اور احتجاج بلاشبہ اقدارِ حیات اور انسانی معاشرے کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ لیکن خیال رہے کہ یہ احتجاج سیاسی نعرہ بازی یا انقلاب زندہ باد جیسی کھوکھلی دعوے داری قطعی نہیں جب وہ کہتے ہیں: میں سورج کو بجھانے جا رہا ہوں یا قیامت کو بلانے جا رہا ہوں، تو اس میں بھی احتجاج کے ساتھ ساتھ انسانی دردمندی کی مٹی میں گوندھی ہوئی مہک سی محسوس ہوتی ہے۔ پھر یہ کہ اس شاعر نے تو احتجاج کے ساتھ ساتھ زندگی کا وتیرہ کچھ ایسا کر لیا ہے کہ اس کا کوئی کچھ بگاڑ بھی نہیں سکتا، سنیے:

میں تو اک سبزۂ خود رو ہوں مجھے کیا ڈر ہے جتنا کاٹا گیا اتنا ہی مرا سر نکلا
زندہ رہنے میں ہی دراصل ہیں خطرے سارے مر گیا میں تو مرے دل سے مرا ڈر نکلا
فرحت احساس کو دریافت تو کر سکتے ہیں فرحت احساس کو ایجاد نہیں کر سکتے
پیکرِ عقل! ترے ہوش ٹھکانے لگ جائیں تیرے پیچھے بھی جو ہم جیسے دِوانے لگ جائیں

اسی بے فکری اور آزادہ روی نے فرحت احساس کے شعری نظام میں ایک کھلی کھلی سی فضا قائم کر دی ہے۔ وہ حالی کی طرح یہ نہیں کہتے:

مرد ہو تو کسی کے کام آؤ
ورنہ کھاؤ پیو چلے جاؤ

البتہ انسان کی بے حسی پر وہ چوٹ ضرور کرتے ہیں:

اس شہر میں اب کوئی بلا تک نہیں آتی ہم ایسے مَرے ہیں کہ قضا تک نہیں آتی

آخر میں عرض یہ کرنا ہے کہ نئی اردو غزل کے منظرنامے پر فرحت احساس کا نام نمایاں ہے۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اپنے معاصرین میں غزل کے مضامین کو برتے جانے یا اسلوب اظہار کی سطح پر، ان کی واضح شناخت بن چکی ہے اور اب ان کی غزلوں پر گفتگو کے دروازے بھی کھل چکے ہیں۔

○

خورشید اکبر کا فن

یزید وقت کو دنیا قبول کر لے مگر
سناں کی نوک پہ اک سر خلاف رہتا ہے

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ حق و باطل کی کشاکش کو اس شعر میں پیش کیا گیا ہے۔ کبھی کبھی کالی ڈراونی رات میں ایک جگنو کی چمک بھی مسافر کے لیے مشعلِ راہ کے مترادف ہوتی ہے۔ یہاں یزید وقت گاؤں کے مکھیا سے لے کر عالمی پیمانے پر سُپر پاور کے لیے بطور استعارے کے مراد لیا جاسکتا ہے۔ گاؤں کا ایک سر پھرا شخص بھی ہوسکتا ہے جو مکھیا یا پردھان کے من مانے رویے سے انحراف کرتا ہو یا غزل کا یہ کردار 'صدام' بھی ہوسکتا ہے جو سُپر پاور کے سامنے سینہ سپر ہوکر کھڑا ہو جاتا ہے جسے آخر کار تختۂ دار کی زینت بنا دیا جاتا ہے۔ خورشید اکبر نے واقعہ کربلا کے ایک کردار یزید اور دوسری طرف سناں کی نوک پر ایک سر کے خلاف رہنے کی بات کی ہے، یعنی حضرت حسینؓ یا ان کی پوری جماعت۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ وہ آفاقی موضوع ہے جو کسی عہد یا کسی ازم (ism) سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ خورشید اکبر کی پوری شاعری میں ایک طرح کی انا گزیدگی، سرکشی، کشاکش اور احتجاج کے رویے حاوی رجحان کے طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے اندر سیاسی انتشار اور تعفن زدہ حکومت کے تئیں ایک طرح کا شدید ردِ عمل بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔

قناعت ہے کسی مفلس کی بیوی ریاست داشتہ پر چل رہی ہے

ہر شاعر کے یہاں غزل کا راوی یا کردار ہوتا ہے جو کبھی واحد متکلم، جمع متکلم یا واحد غائب جمع غائب یا کبھی کسی صیغے میں یا کبھی چھپ چھپا کر شاعر کے تجربات، احساسات اور کیفیات کو پیش کرتا ہے۔ خورشید اکبر کبھی شعوری طور پر تو کبھی لاشعوری طور پر اپنی زندگی اور اپنے معاشرے کے کڑوے سچ کو مختلف رنگوں میں پیش کرتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا ہے کہ آج کا غزل گو ترقی پسند شاعروں کی طرح 'سماج سماج' یا انقلاب زندہ باد کے نعرے لگاتا ہے۔ لیکن اگر آج بھی سماج اور اقتدار کی کشتی ڈانواڈول ہے تو اس پر کون آواز اٹھائے گا؟ شاعر بھی انسان

ہی ہوتا ہے۔ وہ بھی سبزی فروش سے ساٹھ روپے ستر روپے کیلو پیاز خرید کر لاتا ہے، تو کیا اُسے ردعمل کا اظہار نہیں کرنا چاہیے کیوں کہ وہ ایک شاعر ہے؟ یہ محض فضول زاویۂ فکر ہے۔ ہاں اتنی بات ضرور ہے کہ شاعر کا احتجاج کسی مخالف جماعت یا کسی این جی او کے احتجاج سے الگ ہوگا، یعنی یہ کہ ادب میں حد درجہ چیزوں کو یعنی موضوع کو کھول دینا درست نہیں۔ کیوں کہ اس سے سطحیت اور اخباری رنگ پیدا ہونے کا خدشہ رہتا ہے۔ اسے راست بیانی سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ شاعری کے جو کلاسکی Tools ہیں ان کی ضرورت یہیں پڑتی ہے۔ ہماری کلاسکی شاعری اور الفاظ و تراکیب کی اہمیت اسی لیے بڑھ جاتی ہے۔ خورشید اکبر نے کچھ اپنا ڈکشن بھی وضع کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اپنے کلاسکی ورثہ کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

اے بت تو یہ شکن میں تجھ سے مل کر سوچتا ہوں — پھول میں ہوتی نزاکت کاش پتھر سے زیادہ

ترے شہید ترے درد کے حوالے ہیں — حیات مانگنے والے تری قضا سے گئے

یہ زندگی کا سمندر ہے بے پناہ تو کیا — کسی جزیرۂ غم کو اٹھا کے چلنا ہے

شیشۂ جاں سے جو پتھر نے کہا آہستہ — وہی شہ رگ سے بھی خنجر نے کہا آہستہ

اس نوع کے بہت سے اشعار موجود ہیں جن میں موضوعات اور لفظیات دونوں کی سطح پر آپ روایتی اور کلاسکی انداز محسوس کر سکتے ہیں۔ خورشید اکبر نے لہجے، طرزِ ادا اور لفظوں کے برتنے کی سطح پر لیک سے کچھ الگ ہٹنے کی بھی کوشش کی ہے، اس کی چند مثالیں دیکھیے:

1۔ روح نکلے گی بہت دور نکل جائے گی
دیکھنا قبر میں آرام کرے گی مٹی

2۔ اب کسی پیکر فردوس پہ تکیہ کیسا
کس کو معلوم تھا کشمیر بدل سکتا ہے

3۔ میرے اس کے بیچ کا رشتہ اک مجبور ضرورت ہے
میں سوکھے جذبوں کا ایندھن وہ ماچس کی تیلی سی

4۔ لہو تیور بدلتا ہے کہاں تک
مرا بیٹا سیانا ہو تو دیکھوں

5۔ میں تنہا مصلحت کردار موسم کا مخالف ہوں
نہیں تو سہل ہے کیا شہر بھر کو بدگماں رکھنا

6۔ شریعت خوب ہے یہ پیشۂ قندیل سازی کی
اُجالے بانٹ دینا دست قدرت میں دھواں رکھنا

7۔ یزیدِ وقت کو دنیا قبول کرلے مگر
سناں کی نوک پہ اک سر خلاف رہتا ہے

احساسات اور جذبات، تہذیبی شعور اور حالات حاضرہ سے ہم آہنگ ہوکر جب شاعر کی تخلیقی آنچ میں تپتے ہیں تو نتیجے کے طور پر صفحۂ قرطاس پر کچھ ایسے ہی چمکتے نقطے اُبھرتے ہیں۔ اوپر کے پہلے شعر میں معنی صاف ہے۔ روح بدن سے نکل کر کہیں اور چلی جاتی ہے اور جسم کو قبر میں لٹا دیا جاتا ہے۔ تخلیقی عمل صرف یہ ہے کہ 'ردیف' مٹی نے اس موضوع کو شعری پیکر بنانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ جسم مٹی کا ہے۔ یہ بھی کوئی نئی بات نہیں ہے۔ لیکن اس غزل میں مٹی ردیف نے جس جس طرح اپنا حلیہ اور لباس بدلا ہے، وہ اہم ہے۔ یوں تو غزل کا شعر انفرادی طور پر اور معنی کے لحاظ سے مکمل ہوتا ہے، لیکن اس نوع کی 'ردیف' کی تکرار میں پوری غزل ایک الگ طرح کی شناخت پیش کرتی ہے۔ یہاں نہ ابہام کی دبیز پرت ہے، نہ علامتوں کا کھیل۔ نہ ترسیل کی ناکامی کا المیہ ہے نہ لفظی بازی گری۔ ایک ٹھوس موضوع کو شعری پیکر عطا کردیا گیا ہے، جو بہرحال تخلیقی ہنرمندی ہے۔ دوسرے شعر کا تناظر بہت تازہ اور فکرانگیز ہے۔ پیکر فردوس یعنی محبوب پر شاعر کو بھروسہ نہیں کیوں کہ کشمیر جو کبھی پیکر فردوس تھا، وہ بھی بدل گیا، پھر تو کسی بھی پیکر فردوس (محبوب) پر بھروسہ نہیں کیا جاسکتا۔ شاعر نے دعوا پیش کرکے اس کی توثیق کے لیے ایک مستحکم جواز پیش کردیا ہے جس سے قاری کے اِین وآں کرنے کا راستہ ہی مسدود ہوجاتا ہے، اور وہ شاعر کے دعوے کو تسلیم کرلیتا ہے۔ یہاں یہ بھی لائق توجہ ہے کہ کشمیر محبوب کا کنایہ ہے۔ کشمیر کی تجسیم کے لیے شاعر نے 'پیکر فردوس' کی ترکیب استعمال کی ہے۔ مزید غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ شاعر نے لفظ 'کسی' کہہ کر (اب کسی پیکر فردوس) 'محبوب خاص' یعنی معرفہ کو نکرہ میں بدل دیا ہے۔ یعنی یہ کہ اب یہ کرب ذاتی اور انفرادی نہ رہ کر عمومی اور اجتماعی بن گیا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں ہم عصر حسیت (Contemporary Sensibility) کے تحت یہ شعر نامیاتی عنصر سے معمور ہے۔ صرف نئی ایجادات اور نئی تہذیبی جہات ہی کو نئی حسیت کے زمرے میں نہیں رکھنا چاہیے۔ شعر نمبر ۳ میں سادگی کے ساتھ یہ کہنے کی کوشش کی گئی ہے کہ جب میرا بیٹا جوان ہوگا تو معلوم ہوگا کہ دراصل میرے خون کا تیور کیا ہے۔ اس میں دو

باتیں ہوسکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ممکن ہے راوی کو معاشرے نے یا کسی دشمن نے بے حد ستایا ہو اور اس میں انتقام کی طاقت نہ رہی ہو۔ لہٰذا وہ تحمل کے ساتھ اپنے بیٹے کے جوان ہونے کا منتظر ہے، اور ظاہر ہے کہ یہ ایک طرح کی مجبوری ہوسکتی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہوسکتا ہے کہ اُسے زمانے کی اور معاشرے کی بدلتی صورتِ حال پر شبہ ہے کہ اس کا بیٹا بڑا ہوکر خود اس سے دور ہو جائے گا۔ یا یہ کہ اس کا تیور ایسا ہوگا جس کا سامنا کرنا راوی کے بس کا نہیں ہوگا۔ زمانے کی بدلتی ہوئی تہذیب اور ترجیحات نے اس نوع کی سوچ کو جنم دیا ہے۔ 'لہو کے تیور بدلنے' کے سبب اس شعر میں جذبے کی گرماہٹ اور ایک طرح کی تخلیقی شان پیدا ہوگئی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ ہمارا ادب یا Text بصورتِ موضوع و مواد معاشرے میں یا ہمارے تہذیبی گرے میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ تخلیق کار اس سے دانستہ یا نادانستہ طور پر متاثر ہوتا رہتا ہے۔ شعر نمبر 5 میں بتایا گیا ہے کہ معاشرے میں مصلحت پسندی عام سی بات ہے۔ راوی اکیلا اس کی مخالفت کرتا ہے جس کے سبب پورا معاشرہ اس کا مخالف ہوگیا ہے جو کہ ایک فطری بات ہے۔ یہاں 'مصلحت کردار موسم' کی ترکیب نے اسے شعر بنادیا ہے۔ اس موسم میں جس کا کردار بھی ہے، وہ مصلحت سے بھرا ہوا ہے۔ اس شہر (معاشرہ) کا ہر ایک کردار مصلحت پسند ہوگیا ہے کیوں کہ یہ مصلحت پسندی کا موسم ہے۔ موسم کی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ بدل بھی جاتا ہے۔ لہٰذا امید کی جاسکتی ہے کہ مصلحت پسندی ختم ہو جائے گی لیکن اگر یہ 'موسم' 'عہد' کے لیے ہے تو پھر صورتِ حال بدل جائے گی۔ یعنی اس میں ہمیشگی کی صفت ہوسکتی ہے، جو موسم کی طرح بدل نہیں سکتا۔ شاعر غالباً موسم سے عہد مراد لینا چاہتا ہے۔ اس عہد کی مخالفت کرنا دشمنی مول لینے کے مترادف ہے جو کہ آسان نہیں۔ اس میں خورشید اکبر نے برہمی اور برگشتگی کو بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے۔ شعر نمبر 6 کو آپ چاہیں تو ترقی پسندی کے ذیل میں رکھ کر دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن اس میں لفظ 'شریعت' نے جدت اور روایت کو اس طرح ہم آمیز کردیا ہے کہ ترقی پسند اس نوع کے شعر کی سوچ بھی نہیں سکتے۔ اُجرت بھی ہے اور دست اُجرت بھی، اور جب 'دست' ہے تو مزدور ہی کا 'دست' ہوگا۔ یہ ہاتھ کا ترانہ بھی ہے لیکن اسے لفظ 'شریعت' کے تناظر میں دیکھیں۔ میں اسے مذہبی فکر سے جوڑنے کی کوشش نہیں کروں گا کہ اس سے بہت سوں کے پیٹ میں، دماغ میں اکڑن سی ہوتی ہے بلکہ آنتوں اور دانتوں تک میں اینٹھن اور سہرن سی ہونے لگتی ہے۔ اس میں کوئی بہت ہی توانا کردار خلق ہوا ہے جو 'قندیل سازی' کرتا ہے لیکن خود روشنی سے

محروم رہتا ہے۔ اس کے مقدر میں روشنی نہیں 'دھواں' ہے۔ یہاں کمال فن یہ ہے کہ خورشید اکبر نے معاشرے یا زمانے کے جبر کا ذکر بھی نہیں کیا ہے۔ وہ کردار خود اس عمل پر قائم ہے۔ وہ قندیلیں بنا کر دوسروں کو روشنی تقسیم کرتا ہے اور خود اپنے لیے (دست اُجرت) دھواں رکھ لیتا ہے۔ اس خوبی سے متصف کردار کے لیے شاعر کے دل میں فطری طور پر جذبۂ توقیر محفوظ ہو جاتا ہے۔ جس پر وہ کہتا ہے: 'شریعت خوب ہے...' وغیرہ قندیل سازی، افراد سازی، کردار سازی کچھ بھی ہو سکتی ہے۔ میں کچھ انسلاکی محرکات اور لفظ شریعت اور قندیل سازی کے Nuances کی تعبیر و تصریح قارئین کے لیے بھی چھوڑتا ہوں کیوں کہ مجھے معلوم ہے کہ یہ شعر اور اس کی جہتیں بے جا علامتوں اور استعاروں سے گراں بار نہیں کہ یہ کہنے پر مجبور ہونا پڑے ع

مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

اوپر کا آخری یعنی شعر نمبر 7 خورشید اکبر کے حاوی فکری رجحان کا زائیدہ ہے۔ یہاں انھوں نے واقعہ کربلا کے کردار (یزید) اور لوازمات (سناں اور اس کی نوک، شہید کا سر) کا ذکر کیا ہے لیکن انھیں اپنے اندر کے احتجاجی رویے کی پیش کش کرنی تھی۔ کربلا اور اس کے عوامل کا استعمال ہماری اردو شاعری میں بہت ہوا ہے افتخار عارف اور عرفان صدیقی کے یہاں اس نوع کی بہت سی مثالیں مل جاتی ہیں۔ تخلیقی ہنرمندی یہ ہوتی ہے کہ کردار اور عوامل کے استعمال کے بعد بھی تناظر بدل جائے۔ یہاں 'یزید وقت' کوئی بھی بڑی طاقت ہو سکتی ہے لیکن یقینی طور پر یہ طاقت باطل یا منفی ہوتی ہے کیوں کہ یزیدی قوت باطل قوت ہی ہو سکتی ہے۔ اس کے مدمقابل صرف ایک سر ہے اور وہ بھی سناں کی نوک پر ٹنگا ہوا۔ یہ شاعر کے شدید جذبۂ احتجاج کو پیش کرتا ہے۔ احتجاج اردو شاعری کا قدیم موضوع رہا ہے۔ اس میں نیا زاویہ پیدا کرنے کے لیے مختلف شاعروں نے مختلف طریقے سے کام لیا ہے۔ احمد فراز کو سنیے:

کبھی کو جان تھی پیاری، کبھی تھے لب بستہ
بس اک فراز تھا ظالم سے چپ رہا نہ گیا

ترقی پسند کے مشہور غزل گو مجروح کہتے ہیں:

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اُسی بانکپن کے ساتھ

بہر حال یہاں موضوع بہت پھیلا ہوا ہے۔ خورشید اکبر کا احتجاجی رویہ بہت مستحکم ہے۔

ان کے یہاں طنز سے الگ ہٹ کر آسمان اور فلک کا استعارہ بہت آیا ہے۔ یہ پوری طرح اپنے عہد کی Authority اور Establishment کے خلاف ایک توانا آواز ہے۔ زمین اور آسمان کو Paradox کے طور پر استعمال کر کے خورشید اکبر نے انسانی زندگی کی محبوبیت، کراہت اور مختلف جہات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ 80ء کے بعد کی غزلیہ شاعری میں کسی دوسرے شاعر کے یہاں ان دونوں الفاظ کا استعمال بطور استعارہ کے، اس پُرقوت طریقے سے نہیں ہوا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

زمیں کو بے پناہی کا گماں بھی کم ہے شاید
خدا کی دسترس میں آسماں بھی کم ہے شاید

خدا کی یہ زمیں کیوں تنگ ہم پر ہوگئی اکبر
خفا کیوں ہے کتاب آسمانی کون لکھے گا

آسماں سے اور کیا خیرات لوں
آنسوؤں کی کہکشانی کم نہیں

بے درد آسمان نے آنکھیں نچوڑ لیں
مٹی سے چاند اگانے کی کاوش نہ ہوسکی

یہی زمین تو ہے قبر آسمانوں کی
تمھیں گمان سکندر سے ہے زیادہ کیا

وہ مرا پہلا قدم کتنا بلند آغاز تھا
میں زمیں جس کو سمجھتا تھا وہ ٹھہرا آسماں

فیصلے کی اس گھڑی میں تیسری صورت بھی ہو
ایک ہے فریاد میری ایک بہرا آسماں

پوری زندگی Paradox پر منحصر کرتی ہے۔ رات، دن اور زمین اور آسمان، خوشی اور غم وغیرہ۔ خورشید اکبر نے زمین اور آسمان کے استعمال سے اپنے معاشرے اور سیاسی تناظر کو احتجاجی رویے کے ساتھ پیش کیا ہے۔ آسمان پورے اردو ادب میں ہمیشہ جابر اور افترا پرور اور ظالم کے طور پر ابھرا ہے۔ آسمان کہیں کہیں خدا کے لیے بھی استعمال ہوا ہے اور کہیں کہیں دنیا کے ظالم و جابر حکمراں کے لیے بھی۔ اس کے لیے اردو شاعری میں شہریار اور فقیہ شہر وغیرہ کا استعمال بھی ہوتا رہا ہے۔ کہنا یہ چاہتا ہوں کہ 80ء کے بعد کی غزلوں میں استعارے یکسر بدل نہیں گئے ہیں، بلکہ تناظرات اور انسلاکات بدل گئے ہیں۔ اوپر جو شعر ہے— یہی زمین تو ہے... یہاں 'آسمان' بڑے بڑے بادشاہوں اور جاگیرداروں کے لیے آیا ہے۔ 'سکندر' کا حوالہ دوسرے مصرع میں آیا ہے۔ اس سے مطلع صاف ہوگیا ہے کہ سکندر جیسے بادشاہ کو بھی اسی زمین میں دفن کیا گیا جس کی حیثیت بذات خود آسمان جیسی تھی، یعنی یہ کہ تمھیں کیا سکندر سے بھی زیادہ زعم کبریائی ہے؟ ہر ایک شعر پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں، مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ خورشید اکبر نے اس حاوی رجحان کو مختلف زاویے سے اپنی غزلوں میں برتا ہے۔ طبقۂ اشرافیہ اور معاشرے کے سسٹم سے بیزاری کے طور پر ان کے اندر یہ رویہ ابھرا ہے۔ مصلحت پسندی،

کاسہ لیسی اور بے جا مداحی، ظلم و جبر کی آندھی، غیر منصفانہ رویہ، ہمارے معاشرے اور سیاسی ڈھانچے کے ایسے عوامل ہیں، جن کو خورشید اکبر نشان زد کرتے ہیں، طنز کا نشانہ بناتے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے اور ان کی جہتوں پر غور کیجیے:

خوشامد اس کی رگ رگ میں لہو بن کر مچلتی ہے
اب اُس کے ہر نوالے میں قصیدہ چھوڑ جانا ہے

عقیدت کی جبیں پر سجدۂ تعظیم لرزاں ہے
وہ شاخِ پارسائی بھی گناہوں سے لدی نکلی

چمکتے شہر کی تہذیب کتنی پاک دامن ہے
یہاں پر ماں بہن کے جسم سے کپڑا اترتا ہے

ہماری یہ عبادت حاکمِ اعلا کو ڈستی ہے
کہ ہم خود سر جبیں سے باندھ کر سجدہ نہیں رکھتے

شکایتیں ہی ستم کے خلاف کرکے اٹھوں
میں صاحبوں سے ذرا اختلاف کرکے اٹھوں

اوپر کے یہ سارے اشعار خورشید اکبر کے پہلے مجموعہ کلام 'سمندر خلاف رہتا ہے' (1994) سے ماخوذ ہیں۔ یہاں احتجاج کی لے تیز ہے۔ کبھی کبھی غزل کی رمزیت اور ایمائیت متاثر ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے، لیکن جس برہنہ تہذیب اور کھلی بد قماشیت کی بات یہاں کی جارہی ہے، اُس پر بہت موٹی پرت علامتوں یا استعاروں کی ڈال دینا، مناسب نہیں۔ جذبِ دروں سے خارجی عوامل کی ہم آہنگی کے بعد تخلیقی فنکار اپنا فکری نظام وضع کرتا ہے۔ ایسے میں طرزِ اظہار میں اگر نثریت (Prosaic) بھی ہو تو تخلیقیت کا جوہر چمکنے لگتا ہے۔ متن کی پرکھ اور اس کی پرتوں کو کھولنے میں ان باتوں کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے۔ خورشید اکبر کے یہاں جو نثریت پیدا ہوئی ہے یا ہوتی ہے، وہ اس لیے ہے کہ انھیں معلوم ہے کہ اجتماعیت سے قطع نظر زندگی، معاشرے کے مسائل سے صرف نظر کرکے ادب و شعر کی تخلیق ارضیت سے ماورا ہونے کے ساتھ ساتھ تہذیبی تناظر سے کٹ جاتی ہے۔ ظاہر ہے ایسے میں فن کی داخلی حیثیت اور حسیت دونوں کا Relevance بے معنی ہو جاتا ہے۔ وزیر آغا نے لکھا ہے:

> ''فن کار کا کمال یہ ہے کہ وہ اُس وژن کو گرفت میں لے کر بیان کرنے پر بھی قادر ہے جسے معاشرہ محسوس تو کرتا ہے لیکن پہچاننے اور بیان کرنے کے قطعاً نا قابل ہوتا ہے۔'' (تخلیقی عمل 131)

جس وژن کی بات اوپر کے اقتباس میں کی گئی ہے، اُسے خورشید اکبر بخوبی سمجھتے ہیں۔ وژن میں زندگی کو ہمیشہ مرکزیت حاصل رہی ہے۔ انھوں نے زندگی کو کچھ اس طرح پیش کرنے کی کوشش کی ہے:

زندگی تجھ کو مگر شرم نہیں آتی کیا کیسی کیسی تری تصویر نکل آئی ہے
زندگی ہے یا ہماری تشنگی کا امتحاں خواب ہے یا واہمہ صحرا میں دریا دیکھنا
یہ زندگی کا سمندر ہے بے پناہ تو کیا کسی جزیرۂ غم کو اٹھا کے چلنا ہے
زندگی کیا ہے بھرو اور اُسے پی جاؤ خالی ہوتے ہوئے ساغر نے کہا آہستہ
ضرورت نیا نام ہے زندگی کا یہ لڑکی مصیبت کی ماری ہوئی ہے
کیسا وصال، کیسی تمنا، کہاں کا عیش قربت بھی زندگی سے بہت سرسری ہوئی

اس نوع کے اور بھی اشعار ان کے یہاں مل جائیں گے۔ ان شعروں میں زندگی کو خورشید اکبر نے مختلف رنگوں میں پیش کیا ہے۔ یہ سب کچھ شعوری طور پر بالکل نہیں ہوتا بلکہ شاعر کے تجربے اور مشاہدے کی مختلف جہتیں مختلف لمحوں میں، مختلف رنگوں میں صورت پذیر ہوتی رہتی ہیں۔ شاعر اپنے روزمرہ کے Delight اور Anguish کو پیرایۂ اظہار عطا کرتا ہے۔ جو شاعر جس حسّی اور ذہنی Episteme اور خارجی Langue میں جیتا ہے، اس کے تجربات اور احساسات اسی کے ساتھ ہم آمیز ہو کر فن پارے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اوپر جو اشعار دیے گئے، ان میں زندگی کو کئی جہتوں میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ زندگی جو خود شاعر (آدمی) جیتا ہے ہمیشہ اس کے لیے ایک کردار ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کردار ہمیشہ The other کی صورت میں آ کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ جس شاعر کا غیر (The other)، جس قدر پُرقوت اور مستحکم ہوگا اس کی تخلیقیت میں اسی قدر زور پیدا ہوگا۔ زندگی کوئی منجمد شے نہیں، بلکہ یہ خود اپنا غیر مرئی وجود رکھتی ہے۔ خورشید اکبر نے اپنے The other کو اپنی پُرقوت انا اور اپنے احتجاجی رویے کی خوراک پلائی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں پر یاس انگیز لمحوں کے سائے بہت کم نظر آتے ہیں۔ ایسا تب ہوتا ہے جب شاعر کا اندروں کے بجائے باہر کھڑے The other سے مقابلہ سخت ہو۔ خورشید اکبر کا مسئلہ اپنے معاصرین میں دوسروں سے یکسر مختلف ہے۔

موضوعات کے علاوہ ڈکشن اور اسلوب کے حوالے سے دیکھیے تو خورشید اکبر نے کچھ جدت طرازیاں بھی کی ہیں، لیکن اسلامی اور مذہبی لفظیات نے انھیں یا ان کے شعری نظام کو نئی روشنی اور وسعت عطا کی ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ وہ خود اسے منفی تصور کرتے ہیں کہ مثبت۔ یا یہ کہ میرے اس طرزِ تنقید سے وہ کہاں تک اتفاق کرتے ہیں۔ اس حوالے سے چند منتخب اشعار دیکھیے:

مرے نصیب کی عیدیں ہیں خود محرم پوش ... کسی کے نام پہ ماتم کی صف بچھاؤں کیا
زباں کلمۂ حق پہ نازاں ہے لیکن ... ہے اندر کوئی بولہب کہہ نہ پاؤں
جانے کب اترے گا خورشیدِ بشارت مجھ میں ... کب یہ تنہائی مجھے غارحرا سمجھے گی
میں سجدوں کی زمینوں میں دعا کے بیج بوتا ہوں ... خطاؤں کی چٹانوں کو نمازوں سے بھگوتا ہوں
نمازِ بغاوت پڑھوں باجماعت ... کوئی سرپھرا آج تکبیر بولے
گنبدوں میں گونجتی ہے اک صدائے الاماں ... گم شدہ تاریخ کی تجدید باقی ہے ابھی

(سمندر خلاف رہتا ہے)

اک سمندر نماز کی نیت ... اک صحرا اذان سے آگے
ایک چہرہ تہہِ ایمان رہا کرتا ہے ... بے خبر حافظ قرآن رہا کرتا ہے
ہر آیتِ رخسار وظیفے کے لیے ہے ... رہتا ہے مرے سامنے قرآن ہمیشہ
اب آگے جو خدا کے جی میں آئے ... سراپا بندگی رکھی ہوئی ہے

(بدن کشتی بھنور خواہش)

عدو کی پارسائی سے حسد رکھنا ضروری ہے ... سگ دنیا کے دل میں دین کی خواہش نہ ہو جائے
جتنے منکر تھے ترے سارے فرشتے نکلے ... ایک میں تیرا گنہگار کہاں جاؤں میں
جب سے وہ مسند ارشاد پہ آیا خورشید ... کوئی سرمد کوئی منصور ہوا لگتا ہے
صبح ہو یا رات یوں جاری وضو رکھتا کوئی ... سجدہ گاہ شوق! تجھ کو سرخرو رکھتا کوئی
ورنہ کبھی سمجھتے اُسے مطلق العنان ... بہتر ہے کوئی اُس کی رضا کے خلاف ہے
خدا سے آخری رشتہ بنا رہے خورشید ... مرے شعور پہ وہ آخری کتاب کھلے

(فلک پہلو میں)

ہر ایک شعر پر الگ الگ گفتگو کی جاسکتی ہے، لیکن اس سے بے جا طوالت کا خدشہ ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ 80ء کے بعد کی شاعری میں جدیدیوں کے برخلاف اسلامی افکار و آثار، اسلامی تہذیب یا اساطیری جڑوں کی طرف مراجعت کا ایک واضح رجحان ملتا ہے۔ خورشید اکبر نے بھی اس رجحان کو برتا اور نبھایا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نسل کو عقیدے اور مذہبی افکار کے سہارے کی ضرورت ہے۔ مذکورہ بالا شعروں کی نورانی فضا کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

اس فضا میں بھی خورشید اکبر کا حاوی احتجاجی میلان جگنو کی طرح چمکتا نظر آتا ہے۔ اگر افکار کا میلان مذہبی نہ بھی ہو، جب بھی ان مذہبی لفظیات اور تراکیب و اصطلاحات نے شعری و تخلیقی تناظر کو جو حدت و توانائی بخشی ہے، اس سے کسی کو بھی شاید انکار نہیں ہوگا۔ یوں بھی کوئی شاعر اپنے بنیادی میلان طبع سے چاہ کر بھی جدا ہونا چاہے تو ممکن نہیں۔ خورشید اکبر نے نئے شعری افق پر اپنی شناخت قائم کرنے میں دوسرے عوامل کے ساتھ ساتھ ان عوامل افکار سے بھی کام لیا ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ 80ء کے بعد کے شعری منظرنامے پر خورشید اکبر کا فن شعر واضح اور درخشاں ہے۔

○

انسانی اقدار اور مدور سوچ آبشار کا شاعر: عبید الرحمٰن

کئی دوسرے اہم شاعروں کی طرح عبید الرحمٰن بھی میری کتاب 'جواز و انتخاب' میں شامل نہیں ہو پائے تھے، جس کا مجھے آج بھی قلق ہے۔ عبید الرحمٰن گرچہ سائنس کے آدمی ہیں اور اردو میں سائنسی مضامین کے دو مجموعے 'سائنس سب کے لیے (2008) اور 'کچھ سائنس سے' (2003) شائع ہو چکے ہیں، لیکن ان کا اوڑھنا بچھونا اردو ہے۔ اردو میں سوچتے ہیں، گفتگو کرتے ہیں اور کسی بھی نام نہاد اردو پروفیسر سے زیادہ اردو کے رسائل ان کے پاس آتے ہیں۔ ان کے دو شعری مجموعے 'آواز کے سائے' (2001) اور 'سوچ آبشار' (2007) بھی چھپ کر داد و تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے انگریزی سے اردو میں تراجم بھی کیے ہیں۔ حفیظ بنارسی کا 'کلیات سفیر شہر دل' اور ان کی شخصیت اور فن کے حوالے سے 'تجلیات حفیظ' کے نام سے ساڑھے چھ سو صفحات پر مشتمل کتاب مرتب کر چکے ہیں۔ گاہے گاہے اپنے گھر پر ادبی نشستیں بھی کرتے رہتے ہیں۔

عبید الرحمٰن کی شاعری میں ٹوٹتے پھوٹتے انسانی وجود کے آثار ملتے ہیں۔ ان کی غزلیں ہمیں کچھ کھونے کچھ پانے کے اسرار سے واقف کراتی ہیں۔ شاعر کے احساس میں رشتوں اور دوست داری کے نقوشِ درخشاں موجود ہیں۔ یہ اشعار عبید کے باطنی کرب اور جذب دروں کو نشان زد کرتے ہیں:

تم تھے جب تک مرے غم خانے میں رونق تھی بہت — تم گئے کیا مرے جینے کے بہانے بھی گئے
نظریں بچا بچا کے گزرنے لگے ہیں لوگ — ملنے ملانے والوں کے آداب کیا ہوئے
بجھ گئی مہر و وفا کی قندیل — اب یہ رات کا منظر ہم تم

یہ محض مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق تین شعر پیش کیے گئے۔ غزل کے موضوعات کا نیا ہونا جتنا اہم نہیں ہوتا، اس سے زیادہ اہم ہوتا ہے اس کا مناسب اور فنکارانہ طرزِ اظہار۔

عبیدالرحمٰن نے اپنے عہد کی Sensibility کو کلاسیکی پیرائے میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں جو اجتماع ضدین ہے، اس سے ان کی فکر کے Ambivalence کو سمجھا جاسکتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ تذبذب اس نئے عہد کا مقدر بن چکا ہے۔ تذبذب خارجی دنیا میں بھی ہے اور جہانِ باطن میں بھی۔ یہ اشعار دیکھیے:

عجب تضاد بھری کیفیت وجود میں ہے
شدید دھوپ بھی ہم، سائبان بھی ہم ہیں

ہمیں ہے شوق بھی بارش میں بھیگنے کا عبید
دیارِ سنگ میں کچے مکان بھی ہم ہیں

کب نکلے گا خورشید طرب پوچھ رہے ہیں
کب ہوگی سحر گشتۂ شب پوچھ رہے ہیں

سنا ہے آگ ہتھیلی پہ لوگ رکھ دیں گے
تو آؤ دستِ رفاقت بڑھا کے دیکھتے ہیں

80ء کے بعد کی شاعری میں عام طور سے ایک خاص تبدیلی جو نظر آتی ہے، وہ دینی جمالیات کی واپسی ہے۔ یہ وہ فکری جہت ہے جو ترقی پسندوں اور جدیدیوں کی نذر ہوگئی تھی۔ 'خود جوازیت' کا یہ بھی ایک اہم اور بھرپور حوالہ ہے۔ میں نے ایک مضمون لکھا تھا 'معاصر غزل میں اسلامی افکار و اقدار' (مطبوعہ: کتاب، غزل کل آج اور کل، مرتبہ: ڈاکٹر شکیل معین، 2006ء) شاید اسی فکری رجحان کی آج ضرور ہے۔ ن م راشد نے تو یہ کہا تھا کہ مذہب کے سبب انفرادیت کی نشو ونما رک جاتی ہے۔ (دیباچہ: ماورا)۔ معلوم نہیں وہ کس نشو ونما کی بات کرتے ہیں۔ انفرادیت کی نشو ونما کا مطلب اور مقصد اگر یہ ہے کہ آدمی شترِ بے مہار کی طرح گھومے اور سوچے، یہاں تک کہ خود کو بعد از مرگ نذرِ آتش کرنے کی وصیت کرے، تو یقیناً مذہب اس سے روک دیتا ہے۔ میں تو سب سے بڑی 'انفرادیت' اقبال کی 'خودی' کو سمجھتا ہوں جو آدمی کو آدابِ شہیری اور منزلِ ارتفاع کی طرف لے جاتا ہے۔ بہر حال رسوم وظواہر کو دیکھ کر مذہب سے بدکنا میرے نزدیک راہِ فرار (Escape) کے علاوہ کچھ نہیں۔ ایسے فراریوں کو اگر اپنے مذہبی افکار سے کد ہے تو وہ کم از کم Douglas Bush کی کتاب Science and English Poetry ہی پڑھ لیں تا کہ وہ مجرد افکار اور زوال آمادہ اعتقاد اور ان کے اسباب سے واقف ہو سکیں۔

عبیدالرحمٰن نے اپنی فکری اساس میں مذہبی افکار سے بنی ہوئی اینٹیں لگائی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی پوری شاعری میں اس فکری جہت کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ انھیں معلوم ہے کہ شاعری بے مقصد نہیں ہوتی۔ آیئے یہ اشعار دیکھیں:

خدا سے رہتا ہے اک ربط خاص اتنی دیر
کہ جتنی دیر بھی ہم آنسوؤں میں رہتے ہیں

یہی تو وقت ہے جب مانگنے والوں کو ملتا ہے
میاں جی صرف سونے کے لیے راتیں نہیں ہوتیں

ٹوٹنا اک دن مقدر ہے حصارِ ذات کا
کوئی رہ پائے گا کب تک جسم و جاں کی قید میں

موجزن خانۂ دل میں ہے خیالِ محبوب
ذات میں اس کی بدولت ہے طہارت قائم

بند آنکھوں سے نظر آئے حقیقی دنیا
دیکھتی ہیں جو کھلی آنکھیں وہ دنیا ہے فضول

سبق ہم کو نیا پڑھنا ضروری تھا مگر پہلے
سبق جو ہم نے پڑھ رکھا تھا پچھلا، دیکھ لیتا تھا

اجالے کا تصور بھی اجالے کی بشارت ہے
اندھیرے گھر میں کوئی کرمکِ شب تاب رکھنا تھا

مسافر کی طرح جب عالم فانی میں رہنا ہے
تو غم کیسا، اگر کچھ دن پریشانی میں رہنا ہے

ہر ایک شاخ سے اٹھے صدائے حمد و ثنا
گھنے درختوں پہ جب فاختائیں روشن ہوں

ساری گل رنگ قباؤں کا بھرم ٹوٹ گیا
جسم پہ ایک ردا لحۂ آخر میں عبید

میں نہیں چاہتا کہ ہر ایک شعر کی تشریح کر کے آپ کو زحمت میں ڈالوں۔ کوئی شعر ایسا بھی نہیں کہ جو آپ کے حیطۂ ادراک سے باہر ہو۔ آپ یہ دیکھیے کہ عبیدالرحمٰن نے دنیا کو کس نظر سے دیکھا ہے اور پھر انسانی زندگی سے اس دنیا کو کس طرح ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ گل رنگ قباؤں اور حصارِ ذات سے نکل کر محض ایک ردا لحۂ آخر میں ہونے کی بات کر کے عبید تھوڑی دیر کے لیے ہمیں بے حس و حرکت کر دیتے ہیں۔ لیکن وہ محض ڈراتے نہیں اور نہ ان کا یہ مقصد ہے، بلکہ وہ تو بشارت دینا چاہتے ہیں۔ جب وہ کہتے ہیں۔ 'اجالے کا تصور بھی اجالے کی بشارت ہے' اندھیرے گھر میں کوئی کرمک شب تاب رکھنا تھا۔ تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ یہ 'کرمک شب تاب' ہمارا مذہبی تصور ہے، ہمارا ایمان ہے۔ 'ایمان' اگر بصورت 'کرمکِ شب تاب' بھی ہمارے اندر موجود ہے تو گویا یہ اجالے اور روشنی کی بشارت ہے۔ پھر وہ یہ بھی کہتے ہیں جب ہمیں اس عالم فانی میں ایک مسافر کی طرح ہی رہنا ہے تو کچھ دنوں کی پریشانی کا غم کیسا۔ وہ دوسروں کی طرح کھلی آنکھوں سے دنیا کو دیکھنے کے بجائے بند آنکھوں سے کسی اور ہی دنیا کو دیکھنا چاہتے ہیں، جو کہ اصل دنیا ہے، اور ظاہر ہے کہ یہ دنیا اس ظاہری اور چمک دمک والی دنیا سے یکسر مختلف ہے۔ ضرورت اسی بات کی ہے کہ اگر شاعر انسان ہے تو وہ انسانی رموز کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے۔ زندگی کی تمام تر سچائیوں کو انگیخت کرنے کی کوشش کرے۔ لیکن یہ اس قدر آسان بھی نہیں۔

عبید نے اپنی شاعری کے کینوس پر دوسرے پہلوؤں کو بھی متشکل کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ معاشرے کی بدقماشیوں اور انسانی کردار کی بدمعاشیوں کو بھی انھوں نے ہدف بنایا ہے۔ یہ موضوع بھی اب عشق کے موضوع کی طرح تقریباً آفاقی ہوگیا ہے۔ البتہ ایسے اشعار میں تہہ داری یا داخلیت کے بجائے قدرے خارجی پن اور اکہرا پن ہوتا ہے۔ اس میں کچھ شعرا فنی مشق ومزاولت کے سبب تہہ داری بھی پیدا کر لیتے ہیں۔ اس نوع کے اشعار سنیے:

شیش محلوں میں نہ عریاں ہوں تھرکتے ہوئے جسم لوگ اس واسطے سورج کو بجھانے بھی گئے
محراب حرم پر تو بہت آپ نے لکھا حق بات فصیلِ رسن و دار پہ لکھیے
ہم لوگ تو یہ دوری مٹا لیتے کبھی کے پر بیچ میں آجاتی ہے سرکار ہمیشہ
آنا تھا ابھی دست حنائی پہ شباب اور حالات مگر رنگ حنا کاٹ رہے ہیں

ان اشعار پر کچھ کہنا یا ان کی Paraphrasing غیر ضروری ہوگی۔ عبید نے پورے عالم کو، ہندوستانی معاشرے کو اور اس کی بنتی بگڑتی تہذیبی فضا کو کھلی آنکھوں سے دیکھا ہے، پرکھا ہے اور اپنی تخلیقی آنچ میں تپا کر فنی مظہر (Phenomenon) کا حصہ بنایا ہے۔ وہ کہیں بھی اپنے جذبات کو بے لگام نہیں ہونے دیتے۔ یہ ان کی جبلّی قوت اور فنی تربیت کا ثمرہ ہے۔ انھوں نے اردو غزل کے لطیف موضوعات یعنی حسن و عشق اور اس کے التزامات کو بھی شعری پیکر عطا کیا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ کبھی کبھی پاسبان عقل کے بنا دل کو تنہا بھی چھوڑ دیتے ہیں۔ کہتے ہیں عشق میں آشفتہ سری ضروری ہے۔ تبھی تو ایسے اشعار آتے ہیں:

مرے لہو سے بہاروں کی آبرو ہے عبید مری نوا سے فروزاں ہر اک جگر کا چراغ
سن کر تمھاری چارہ گری کی کہانیاں جانے کہاں کہاں سے یہ بیمار آئے ہیں
کتنی ہی بار یہ چاہا کہ ذرا دیکھوں تو اس کی آنکھوں میں جو اک نام لکھا ہے کیا ہے
یہ درد محبت بھی عجب چیز ہے ظالم مجھ کو اِدھر تو اُن کو اُدھر باندھے ہوئے ہے
آخر شب کر رہا ہے کیا اشارہ دیکھنا اک ستارہ تیرے میرے درمیاں گردش میں ہے

زیادہ اشعار سے قارئین کو پریشان نہیں ہونا چاہیے۔ بعد والوں کے لیے کام آسان ہوجائے گا۔ بہت سے لوگ اپنا مضمون فقط مضمون میں پیش کیے گئے اشعار ہی سے مکمل کر لیتے ہیں۔ یوں بھی سب کے پاس کسی بھی شاعر کا سارا کلام نہیں ہوتا۔

عبیدالرحمٰن کی شاعری میں زمانے اور معاشرے کی اتھل پتھل کے ساتھ ساتھ انسانی

سرشت اور بصیرت افروزی کا سامان بھی ملتا ہے۔ ان کی غزلوں میں انسانیت کی تلاش بلکہ کھوئے ہوئے انسان کی تلاش کے لیے ایک سعیِ مسلسل کا رجحان نظر آتا ہے۔ ماضی بھی اور ماضی کی خوبصورت یادیں بھی اور پھر حال کی کشمکش اور ڈوبتے ابھرتے سرخ و سفید سورج کی کہانی بھی۔ جبر و استبداد، استحصال، ناکامی، کامرانی، گھر کے اندر اور گھر سے باہر کی روداد — یہ سب کچھ عبیدالرحمٰن کے فن سے ہم آمیز ہو کر بڑی شائستگی اور خوش سلیقگی کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اُبھر آیا ہے۔ ہر آدمی اپنی تصویر غزل کے اس نگار خانے میں دیکھ سکتا ہے۔ زمانے کے تشنج کو اپنی تخلیقیت میں ضم کر کے فن پارہ بنانا یوں بھی آسان نہیں۔ عبید نے جدیدیوں والی تنہائی اور خوف و ہراس یا انفرادیت پسندی سے الگ ہٹ کر اپنے جینے کا جواز مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نئی نسل کا یہی اجتہاد ہے جو ماقبل غزلیہ متون سے اسے جدا کرتا ہے:

نئی زمیں، نئے آسماں کی خواہش میں — یہ لوگ گوشۂ امن و اماں سے باہر ہیں

ذرا سی ٹھیس لگی تھی کہ روشنی چمکی — حیات و موت کے سب فلسفے اُبھر آئے

اپنی زمین اپنے مناظر سے دور ہیں — اب ہم ہیں اور دیدۂ حیرت کے رات دن

کیا خون کا رچاؤ ہے رنگِ شفق میں اب — سرخی یہ کیسی چہروں پہ ملنے لگی ہے شام

نہ جانے کون سی منزل ہے بے پناہی کی — فقیر شہر طرف دار شاہ ہے بابا

صدا جو ساز سے آتی ہے پیہم — سنو، کیا نالۂ برہم نہیں ہے

گمانِ تیرگی رخشندگی پہ ہونے لگا — دیارِ شب نے عجب داستاں سنائی ہے

اگر سمیٹ لیں خود کو تو دائرہ بن جائیں — جو پھیل جائیں تو پھر اک جہان بھی ہم ہیں

غزل محض حسن و عشق کی داستان پیش نہیں کرتی بلکہ فلسفۂ حیات کی پیش کش کا ذریعہ بھی ہوتی ہے۔ مذکورہ بالا اشعار میں آپ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ عبید نے انسانی زندگی کی کشمکش اور رموز کو پیش کیا ہے۔ شعر نمبر ۱ میں اس حریص دنیا پر طنز ہے کہ آج لوگ نئی اڑان اور بلندی کی شدید خواہش کے سبب امن و سکون تک گنوا بیٹھے ہیں۔ شعر نمبر ۲ میں تخلیقی وفور کی چمک نظر آتی ہے۔ انسان کے تکبر اور ریا پر چوٹ ہے لیکن موضوع کو شاعر نے صرف Digest ہی نہیں کیا ہے بلکہ Assimilate کر کے فلسفۂ حیات و موت کو واضح کر دیا ہے۔ پہلے مصرع میں روشنی چمکنا 'موت' اور 'خدا کی یاد' کا استعارہ ہے۔ حیات و موت کے سب فلسفے ابھر آئے یعنی چاروں طبق روشن ہو گئے۔ حقیقت یہی ہے کہ کبر اور جھوٹے غرور کو ہمیشہ شاعروں نے شعری

پیکر عطا کیا ہے۔ اس مجرد اور غیر مرئی حقیقت کو پیش کرنا ایک اہم تخلیقی عمل ہے۔ اس تھیس لکنے، موت و حیات کے فلسفے اور آدمی کے تکبر کو میر نے بہت پہلے مکالمے کی شکل میں یوں پیش کیا تھا:

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو آگیا — یکسر و استخوان شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر — میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُرغرور تھا

یعنی یہ کہ موضوع اپنی جگہ قائم رہتا ہے لیکن ہر زمانے میں شاعر اپنی اپنی طرح اور اپنی تخلیقی قوت کے مطابق اُسے پیش کرتا رہتا ہے۔ شعر نمبر 5 میں زمانے کے بدلے ہوئے انداز پر طنز ہے۔ فقیر ہمیشہ اپنی انا پسندی اور آشفتہ سری یا توکل کے لیے جانا جاتا ہے۔ کسی شاہ یا شہریار سے اس کا تعلق نہیں ہوتا۔ بلکہ فقیر اور شاہ تناقضات (Paradox) کے طور پر اپنی شناخت رکھتے ہیں۔ یہاں عبید نے یہ بتایا ہے کہ معاشرے میں اب سچائی کا مقصد بے پناہی ہے، کیوں کہ اب تو فقیر بھی شاہ کا طرف دار ہو چکا ہے۔ دراصل بدلتے سیاسی منظرنامے پر یہ ایک ضرب کاری ہے۔ لیکن عبید نے غزل جیسی لطیف صنف کے تقاضے کو پورا کرتے ہوئے یہاں بھی موضوع کو Dilute کیا ہے تاکہ اس کی کڑواہٹ کم ہو سکے اور بلاشبہ اس اقدام میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔ اس میں جو ردیف 'بابا' ہے وہ ہر شعر میں اپنی الگ معنویت لے کر آتا ہے۔ یہاں یہ 'بابا' خدا کے لیے بھی ہو سکتا ہے، اور مسلم سیاسی رہنما کے لیے بھی یا پھر خود اپنے دل کے لیے جس کو شاعر خارج کی بدلتی ہوئی کریہہ دنیا سے آگاہ کرنا چاہتا ہے۔ جو لوگ محض رعایتوں اور مناسبتوں کے جویا ہوتے ہیں انھیں اس شعر کے اندروں میں اترتے ہوئے خوف سا محسوس ہوگا۔ ایسے ناقدوں کو ایسے شعروں میں مزا آتا ہے:

غیر سے سینہ بہ سینہ ہوئے آپ — چھاتی پہ سانپ یہاں لوٹ گیا
(حکیم ضامن علی)

چھلاّ حضور ہاتھ کا دے دیجیے ہمیں — دل کے جہاز کا اسے لنگر بنائیں گے
(تعشق)

بہر حال، عبید الرحمٰن نے معاشرے کی لطیف سی تبدیلی کو بھی اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ واقعی یہ ستم ظریفی ہے کہ آج معاشرے کو جیسے گھن لگ گیا ہے، ایک بھی سچا آدمی نظر نہیں آتا۔ اس کی انتہا یعنی فقیر جیسے متوکل کردار کے بدل جانے کا قصہ بیان کر کے معاشرے کے آلودہ ہونے کا عبید نے نقشہ پیش کیا ہے۔ شعر نمبر 6 بھی معاشرے میں تاریکی کو پیش کیا

ہے۔ رخشندگی پر تیرگی کا گمان ہونا ایک Ironical Situation کو پیش کرتا ہے۔ 'دیارِ شب' بھی معاشرہ ہے۔ یہ محض ایک انفرادی کردار نہیں ہے۔ معاشرے کی جو رونق آفریں تصویر ہے وہ دھندلی ہوگئی ہے، تبھی تو راوی کو اس رخشندگی پر تیرگی کا گمان ہونے لگا ہے۔ یہاں 'دیارِ شب' معاشرے کا Villian بھی ہوسکتا ہے اور وہ سیاسی مہرہ بھی، جو رخشندگی کو تیرگی میں بدل دیتا ہے۔ یہاں کوئی بات ایسی نہیں جو ماورائے خیال یا ماورائے شعر ہو۔ اسلوب اظہار نے موضوع کو تازگی بخش دی ہے۔

اب ایک اس زاویۂ حیات کو دیکھا جائے جسے عشق یا محبت سے موسوم کیا جاتا ہے۔ عبیدالرحمٰن نے اس آفاقی موضوع کو بھی اپنی ذات اور شعری کائنات کا حصہ بنایا ہے۔ مجھے خلیل الرحمٰن اعظمی کا یہ شعر یاد آتا ہے، سنیے:

زیب دیتے نہیں یہ طرّہ و دستار مجھے
میری شوریدہ سری سنگ ملامت مانگے

یہاں شاعر مجرد تصورات کے خول سے باہر آکر خود اپنے دل پر دستک دینے لگتا ہے۔ عبیدالرحمٰن نے بھی عشق میں 'آشفتہ سری' کی جستجو کی ہے۔ سنگ ملامت کے وہ بھی جویا رہے ہیں۔ البتہ یہ بات بھی دیکھنے کو ملتی ہے کہ عبید نے 'عشق' کے پرتو پر لطیف سی چادر بھی ڈال رکھی ہے۔ اس لطیف سی چادر سے ابہام کے بجائے حسن پیدا ہوجاتا ہے۔ اسے مہذب عشق کا مہذب اظہار کہہ سکتے ہیں۔ ایسے میں 'سنگ ملامت کی' خواہش کم ہوجاتی ہے:

کوئی اندھیرا مرا دل بجھا نہیں سکتا
تمھاری یاد بنی ہے مرے سفر کا چراغ

دیوانگیٔ شوق کی معراج یہی ہے
آیات جنوں پیرہنِ یار پہ لکھیے

خوشبو ترے لہجے کی مرے فن میں بسی ہے
اشعار ہیں میرے تری آواز کے سائے

تم تھے جب تک مرے غم خانے میں رونق تھی بہت
تم گئے کیا مرے جینے کے بہانے بھی گئے

اثر کیا ہے اُس جادو نظر کا
کہ اپنی جاں پرائی ہو رہی ہے

فسوں تیری نظر کا بھی ہے کم کم
مرے دل کا بھی وہ عالم نہیں ہے

تمام عمر سفر میں گزار دی ہم نے
اُسی سے مل نہ سکے جو نظر میں رہتا ہے

دلوں کا درد جو اپنے شدید ہوجائے
تو کامیاب یہ گفت و شنید ہوجائے

تھی میرے ساتھ ساتھ مگر تھی بجھی بجھی
اب تم جو آگئے تو مچلنے لگی ہے شام

اوپر پیش کیے گئے نو (9) اشعار میں محبت اور عشق کے عوامل اور معشوق سے مخاطبت کا جو انداز ہے وہ مختلف رنگوں کو پیش کرتا ہے۔ جذبات لطیف کو پیش کرتے ہوئے عبید نے فنی ہنرمندی سے کام لیا ہے۔ محبوب کی یاد کا چراغ سفر بننا یا پیرہن یار پر آیات جنوں تحریر کرنا، اشعار کا محبوب کی آواز کے سائے کا ہونا، بجھی بجھی شام میں محبوب کے آنے سے شام کا مچلنے لگنا، محبوب کی جادو نظر کے سبب اپنی جان کا پرائی ہو جانا وغیرہ ایسے نشانات اور رموز حسن و عشق ہیں جو شاعر کے جذب اندروں کو ظاہر کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان اشعار سے شاعر کے اندر عشق کی جلتی سلگتی آنچ کا بھی اندازہ ہوتا ہے یا اسے یوں کہہ لیں کہ قوت اظہار کو اس آگ نے شاید متاثر کیا ہے کہ شاعر کچھ کھل کے کہنا چاہتا ہے، لیکن رسومیات کے سبب کچھ اَن کہا سا رہ جاتا ہے، شیفتہ نے ایسے شاعروں کے لیے ٹھیک ہی کہا تھا:

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

○

طنز و مزاح کے شعری اسالیب

انسان ایک پیچیدہ کل کا نام ہے، اس لیے اس کے افعال و اعمال کے محرکات بھی پیچیدہ ہوتے ہیں۔ ہر آدمی اپنے باطن میں جرائم کا ارتکاب کرتا رہتا ہے۔ یہ جرائم دانستہ اور غیر دانستہ دونوں طرح سے معرضِ وجود میں آتے ہیں۔ شاعر یا فنکار انہی جرائم یا ان کے پیچیدہ محرکات تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ واضح رہے کہ ارتکاب جرم اس کی جبلت کا ناگزیر اشاریہ ہوتا ہے۔

اس تمہید کے بعد موضوع کی طرف آتے ہیں۔ رونا یا ہنسنا بھی انسان کے باطن میں سرزد ہونے والے عمل کا عکس یا نتیجہ ہے۔ رونا اور ہنسنا تو خیر آسان ہے لیکن کسی کو رلانا اور ہنسانا، اور اس میں بھی ہنسانا زیادہ مشکل کام ہے۔ طنز و مزاح کا شاعر باطنی محرکات اور انسانی و معاشرتی کج رویوں کو بے محابا پیش کرتا ہے۔ برنارڈ شا نے بڑی اچھی بات کہی تھی کہ میری ظرافت سچ بات کہنے میں ہے اور دنیا میں سچ ہی عمدہ مزاح ہے۔

ہنسی ٹھٹھا کرنا بطور محاورے کے استعمال ہوتا ہے جس میں طنز کے عناصر بھی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اگر خوش طبعی ہو تو مزاح باطن سے پھوٹنے والا ایک چشمہ ہے اور اگر خوش طبعی توازن کھو بیٹھے تو مزاح تمسخر و تضحیک میں بدل جاتا ہے۔ سچے اور معیاری مزاح کا یا طنز کا یہ منصب نہیں۔ سب سے مشکل کام تو ہے کہ اپنی ذات اور اپنے فعل کو طنز کا نشانہ بنایا جائے۔ ظاہر ہے خود کو ہدفِ ملامت بنانے کے لیے حوصلہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس کے لیے صاف ستھرے Wit کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس طرح کے مزاح کو خود برداشتہ (Self Directed) مزاح کہا جاتا ہے۔ مرزا غالب کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ یہاں جو اسلوب بنتا ہے وہ فی البدیہہ انداز بیان اور شوخی یعنی Frolic کے سبب بنتا ہے۔ آیئے غالب کو ملاحظہ کیجیے:

چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

کعبہ کس منہ سے جاؤ گے غالب　　شرم تم کو مگر نہیں آتی

اس طرح کے طنز و مزاح کے حوالے سے خواجہ عبدالغفور لکھتے ہیں:

''اس قسم کی ظرافت جو خود برداشتہ ہوتی ہو سب سے زیادہ بلند پایہ، صاف ستھری ہوتی ہے اور دماغی صحت کا بین ثبوت ہوتی ہے۔''

(طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ 1983، ص 38)

خود برداشتہ طنز و مزاح جس طرح کا اسلوب پیدا کرتا ہے وہ صحت مند، ہمہ گیر اور آفاقی ہوتا ہے۔ اس طرز کے طنز و مزاح میں ذاتی پسند و ناپسند کا دخل نہیں ہوتا۔ اپنی ناپسندیدہ اشیا اور اشخاص یا افعال پر ہنسنا بہت زیبا نہیں۔ 'اودھ پنچ' کی بیشتر تحریریں اسی نوع کی ہیں۔ ظاہر ہے اس طرح کی تخلیقات میں طنز و مزاح کے ساتھ ساتھ تلخ و تند طنز اور تمسخر کے عناصر زیادہ ہوتے ہیں۔ حسن عسکری نے بھی اس نوع کے طنز و مزاح کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے خود برداشتہ مزاح اور طنز کو معیاری قرار دیا ہے اور پھر ایک کلیہ بھی قائم کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''کائنات گیر بے اطمینانی کی ہنسی مغربی ادب میں ملتی ہے۔ خود پسندی اور خود اعتمادی کی نہیں۔ اس قسم کی ہنسی ہنسنے کے لیے آدمی چیزوں کو مقررہ پیمانوں سے نہیں ناپتا بلکہ جن باتوں پر یقین ہے انھیں بھی تھوڑی دیر کے لیے رد کر کے یہ دیکھتا ہے کہ اب انسان اور کائنات کی کیا شکل بنتی ہے۔''

(کلیاتِ حسن عسکری، ص 325)

مزاح یا ظرافت کے اجزائے ترکیبی پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ کسی پر ہنسنے کے پیچھے بہت سے عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ ان عوامل کو احساس برتری، ناپسندیدگی، تمسخر، دعوت غور و فکر یا پھر جذبۂ ہمدردی سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مزاح کے بہت پاس پاس بلکہ ساتھ ساتھ ہی پھبتی، ہجو اور خندۂ استہزا (Snicker) بھی رہتا ہے۔ اردو طنز و مزاح میں ایک طرح سے دیکھا جائے تو ظرافت آمیز اسلوب ہی زیادہ رائج رہا ہے۔ شاعر کائنات کے مظاہر میں سے غیر متناسب اشیاء کو منتخب کرتا ہے اور اس میں اپنی فراست سے طنز کی ہلکی کاٹ کے عناصر سمو دیتا ہے۔ قاری یا سامع ہنستا ہے، لطف اندوز ہوتا ہے اور پھر سوچتا ہے کہ اس ہنسی اور مزاح کے پیچھے ایک تیغ آبدار بھی پوشیدہ ہے۔

یہاں مجھے چونکہ طنز و مزاح کے شعری اسالیب کے حوالے سے گفتگو کرنی ہے اس لیے

'اسلوب' کو بھی واضح کرنا ضروری ہے۔ اس سلسلے میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ طنز ومزاح کی شاعری میں جو اسالیب ملتے ہیں وہ صوتیات، نحویات، معنیات اور لفظیات پر مبنی ہوتے ہیں۔ یہ بنیادیں شاعری اور نثر دونوں کے لیے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اطلاقی صورت میں نوعیتیں بدل سکتی ہیں۔ آیئے سب سے پہلے Dictionary of world literary terms میں دی گئی تعریف ملاحظہ کیجیے:

> "Style consists in adding to a given all the Circumstances calculated to produce the whole effect what the thought to ought produce."

اسی طرح Kenneth Burke اسلوب کو تخلیقی خلش (Eloquent) کی خصوصیت بتاتا ہے۔ چارلس بیلی (Charls bally) اسلوب کو علم اللسان سے نہیں جوڑتا۔ وہ کہتا ہے کہ صاحب طرز مقرر خیالات کو زبان کے ذریعہ مرکزی فکر کا رنگ دیتا ہے۔ چارلس بیلی نے ادب کو اسلوبیات سے خارج کر دیا تھا مگر اس کے شاگردوں نے ادب کو خصوصی طور پر اپنے مطالعے کا موضوع بنایا۔ اس کے ایک شاگرد Epstein نے لکھا کہ اسٹائل کا تعلق ہسٹری آف سائیکلوجی سے ہے، اس کے بغیر کائنات کی تعبیر وتشریح ممکن نہیں ہے اور اس کے مطالعے کے لیے بہترین حوالہ ادب ہی ہو سکتا ہے۔

(بحوالہ: اردو زبان وادب کے مسائل: ریاض صدیقی، نفیس اکادمی، کراچی، جولائی 1989، ص 210)

اس ضمن میں پروفیسر نارنگ کے خیالات بھی ملاحظہ کیجیے۔ انھوں نے 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' کے تحت اس موضوع پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ لکھتے ہیں:

> اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور یا جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی... اسلوبیات ابہام (Ambiguity)، علامت نگاری (Symbolism)، امیجری (Imagery)، قول محال (Paradox) یا Irony کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلیٰ ہے اور فلاں ادنیٰ... (ص: 15 اور ص: 21)

طنزیہ ومزاحیہ شاعری میں وہ عوامل یا لسانی جہات یا صنعتیں جن سے اسلوب کی تخصیص و تنظیم ہوتی ہے ان کا ذکر کرنے کی یہاں کوشش کی جائے گی۔ لیکن میں اپنی تفہیم کو لسانیاتی اور ساختیاتی پیچ وخم سے باہر ہی رکھنا چاہتا ہوں۔ میں نے اس مقالے میں تحریف نگاری اور ہجو نگاری کو بھی اسلوب تسلیم کیا ہے کیونکہ یہ دونوں مزاح اور طنز کی بہت ہی مستحکم روشیں ہیں۔ یہ محض میرا ذاتی Conception ہے آپ کو اختلاف کرنے کی آزادی ہے۔

ادب اور بلاغت کی ایک اہم صنعت رعایتِ لفظی ہے جسے انگریزی میں Pun کہا جاتا ہے۔ رعایتِ لفظی کس طرح اسلوب وضع کرتی ہے اسے طنز ومزاح کی شاعری کے ذریعہ سے سمجھنے کی کوشش کی جائے گی۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے دو معنی پیدا کر لیے جاتے ہیں۔ الفاظ سننے میں ایک جیسے معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ بھی ہوتا ہے کہ معنی قریب اور معنی بعید میں پیچیدگی پیدا ہونے یا مبہم ہونے کے سبب متن پر مزاح ہو جاتا ہے۔ یہ مثالیں دیکھیے:

سوزِ غم سے جسم گھل گھل کر ذرا سا ہوگیا　　آپ کا بیمار غم ماچس کا تنکا ہوگیا

(ماچس لکھنوی)

کتنی معراج ترقی پہ ہے کالا بازار　　رُخِ لیلائے گرانی پہ ہے کس درجہ نکھار

اسی طرح یہ مثالیں دیکھیے جن میں تکرارِ لفظی، تجنیس اور رعایت سے کام لیا گیا ہے:

تمھارے ہاتھ کی پہنچی جو پرسوں ہم نے بھیجی ہے　　اگر پہنچی ہو وہ پہنچی تو لکھ بھیجو کہ پہنچی ہے

ہمارے ہاتھ کی پہنچی نجن جو آپ نے بھیجی　　اگر پہنچی وہ پہنچی کیا جو پہنچے تک نہیں پہنچی

تکرارِ لفظی اور تضاد معنوی کو ایک ساتھ برتنا اور معنوی تہہ داری پیدا کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ ایک مثال رضا نقوی واہی کی ملاحظہ کیجیے جس میں تضاد بیانی سے طنز اور مزاح دونوں کی صورتیں پیدا ہوگئی ہیں:

جس قدر آبادیاں بڑھتی ہیں قبرستان کی　　بڑھتی جاتی ہے ضخامت آپ کے دیوان کی

رعایتِ لفظی کی طرح شوخی Frolic سے بھی طنزیہ ومزاحیہ شاعری کا ایک نیا اسلوب بنتا ہے۔ شوخی کبھی کبھی پھکڑپن کی طرف لے جاتی ہے۔ شوخی سنجیدہ شاعری میں بھی ملتی ہے۔ یہاں صرف تین مثالیں ملاحظہ کیجیے:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق　　آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

(غالب)

برگد کے مولوی کو کیا پوچھتے ہو کیا ہے مغرب کی پالیسی کا عربی میں ترجمہ ہے
(اکبر)

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا
(اقبالؔ)

بزلہ سنجی اور نکتہ سنجی کے لیے رمزو کنایہ (Irony) سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ کنایہ تو پوری اردو شاعری کا اہم وصف ہے۔ صنعت تو ہے ہی لیکن ہر صنعت وصف کا کام کرتی ہے اور وصف سے ہی اسلوب بنتا ہے۔ طنز و مزاح میں اس کے استعمال سے پھکو پن پیدا نہیں ہوتا بلکہ تہذیب انسانی اور شائستگی مجروح ہونے سے بچ جاتی ہے اور طنز اپنا کام بھی کر جاتا ہے۔ کنایہ میں خود پر بھی طنز کیا جا سکتا ہے اور دوسرے پر بھی یا پھر پوری قوم پر۔ غالب نے خود کو نشانہ بنا کر ذوق پر اس طرح طنز کیا:

بنا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اجتماعی زندگی کو انفرادی شعور سے ہم آہنگ کرنے کے بعد ہی طنز کی ایمائی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ اکبر جو سب سے بڑے طنز و مزاح نگار تسلیم کیے جاتے ہیں، ان کے یہاں بھی تمسخر اور پھبتی کے عناصر مل جاتے ہیں۔ اکبر نے طنز کے ساتھ شوخی اور ظرافت کے عناصر کو پیش کرنا ضروری سمجھا۔ یہ اشعار دیکھیے جن میں عام زندگی اور پیرویٔ مغرب پر ایمائی صورت میں طنز ہے مگر ظرافت کا رنگ غالب ہے:

ہوئے اس قدر مہذب کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا کٹی عمر ہوٹلوں میں مرے اسپتال جا کر
خدا کے فضل سے بیوی میاں دونوں مہذب ہیں حجاب ان کو نہیں آتا، انھیں غصہ نہیں آتا
حامدہ چمکی نہ تھی انگلش سے جب بیگانہ تھی اب ہے شمع انجمن پہلے چراغ خانہ تھی

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ یہ پوری قوم پر طنز ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ 'بیوی میاں' اور 'حامدہ' اکبر کی شاعری میں علامت ہیں۔ اسلوبیات جس طرح (Irony) سے بحث کرتی ہے اسی طرح علامت اور ابہام (Ambiguity) سے بھی بحث کرتی ہے۔ اکبر نے تمام مستورات کے لیے 'حامدہ' کو بطور علامت استعمال کیا ہے جو مغربی تعلیم و تہذیب کی دلدادہ ہیں۔ اس طرح کے اسلوب میں صرف صوتی یا معنیاتی نظام سے طنز یا مزاح پیدا نہیں ہوتا بلکہ

فکری نظام اور معاشرے کی ہم آہنگی ضروری ہوتی ہے۔ پروفیسر شمیم حنفی کے بقول:

"سب سے موثر اسلوب وہ ہے جس کا رشتہ ہماری حسیت سے، ہمارے نظامِ افکار سے مضبوط ہو اور یہ تعلقات کی گہری، بامعنی انسانی سچائی کو جنم دے سکیں۔" (تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ، ص 36)

ہجو کا استعمال اردو میں معاصرانہ چشمک اور ذاتی بغض و عناد کے اظہار کے لیے کیا جاتا رہا ہے۔ طویل موضوعات طنزیہ اور مزاحیہ نظمیں یا ہجو کسی صنف کا نام نہیں بلکہ ایک طرح کا پیرایہ بیان ہے۔ یہ دراصل بیانیہ مزاح یعنی Humour of Narrative کے زمرے میں آتا ہے۔ ہجو، غزل کے فورم میں، مثنوی کے فورم میں، مستزاد کے فورم میں یا قطعے کے فورم میں ممکن ہے۔ یعنی، اس کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں ہوتی۔

میر اور سودا نے، میر سوز اور میر ضاحک نے ہجو کو فروغ بخشا۔ سودا اپنے معاصرین میں ہجویات کہنے میں سب سے زیادہ ماہر تھے۔ ذاتی اختلاف اور تعصب کو انھوں نے ہجو کا پیرایہ دیا۔ وہ کسی طرح کی کمی بیشی کو برداشت نہیں کرسکتے تھے۔ وہ طنز کرتے ہوئے رکاکت اور فحش نگاری تک پہنچ جاتے تھے۔ بلکہ جگ ہنسائی (Public ridicule) اور پھکڑپن تک پر اتر آتے تھے۔ ایک دوسرے کی پول کھولنے کے لیے جو ہجویات کہی گئیں ان کا Relevance آج ختم ہو چکا ہے۔ ان ہجویات کا صوتی آہنگ بھی بہت بلند ہوتا ہے جس سے لہجہ کرخت ہو جاتا ہے۔ جن ہجویات میں سماجی ناہمواریوں اور زمانے کی کج رویوں کو پیش کیا گیا، ان کی معنویت ہمیشہ باقی رہے گی۔ سماجی ناہمواریوں کو پیش کرنے میں یہ خیال رکھنا ضروری ہے کہ طنز کا آہنگ اور اسلوب ناہموار نہ ہو جائے۔ ہجو میں جہاں توازن قائم رہتا ہے وہاں طنز و مزاح کا ایک خوبصورت رنگ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

"مزاح کی اعلیٰ ترین صورت وہ ہے جس میں مزاح نگار طعن و تشنیع، سب و شتم اور تمسخر سے بلند ہو کر زندگی اور سماج کے مضحک پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے اور معاشرتی برائیوں پر طنز کے وار چلا کر ہمارے شعور کو بیدار کرتا ہے۔" (اوراق پارینہ، ص 94)

لہٰذا یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ سودا کے یہاں قصیدہ در ہجو اسپ، نرپت سنگھ کا ہاتھی یا 'شہر آشوب' کے علاوہ دوسری ہجویات اپنی معنویت کھو چکی ہیں، البتہ تاریخی حوالوں کے طور پر مطالعے میں ضرور آتی رہیں گی۔ سودا کی ہجو کا نام بھی عجیب و غریب ہے۔ 'قصیدہ در ہجو اسپ'

قصیدہ ہے تو ہجو کیوں اور اگر ہجو ہے تو قصیدہ کیسے؟ دراصل تضاد لفظی و معنوی میں سودا کا اسلوب چھپا ہوا ہے۔ یہاں انھوں نے مبالغہ سے کام لے کر طنز اور ظرافت کو مستحکم کیا ہے:

گرفتار اپنے نعلوں کا ہے ناپاک — کیا کرتا ہے سر پر روز و شب خاک
ضعیفی نے کی اس کی فربہی گم — گیا ہاتھی نکل اور رہ گئی دُم
جو بیٹھے یہ تو اٹھنا ہے اسے دور — لگیں اس کو نہ جب تک راج مزدور

(نرپت سنگھ کا ہاتھی)

نوکر ہیں سو روپے کے دیانت کی راہ سے — گھوڑا رکھے ہیں ایک سو اتنا خراب و خوار
ہے اس قدر ضعیف کہ اُڑ جائے باد سے — میخیں گر اس کے تھان کی ہو دیں نہ استوار
ہے پیر اس قدر کہ جو بتلائے اس کا سن — پہلے وہ لے کے ریگ بیاباں کرے شمار
لیکن مجھے زروے تواریخ یاد ہے — شیطان اس پہ نکلا تھا جنت سے ہو سوار
آگے سے تو بڑھ کے اسے دکھلائے تھا سائس — پیچھے نقیب ہانکے تھا لاٹھی سے مار مار
کہتا تھا کوئی مجھ سے ہوا تجھ سے کیا گناہ — کوتوال نے گدھے پہ تجھے کیوں کیا سوار
رکھتا تھا کوئی لا کے سپاری کو منہ کے بیچ — مو اس کے تن سے کوئی اکھاڑے تھا بار بار

(قصیدہ در ہجو اسپ)

یہاں میرؔ کی مشہور 'مثنوی در ہجو خانۂ خود' بھی سامنے رکھ سکتے ہیں۔ اس ہجو میں میرؔ نے اپنے گھر کا مذاق اڑایا ہے جس میں جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ جزئیات نگاری میں مبالغہ آرائی بھی ہے، جس کے سبب طنز کے ساتھ ساتھ مزاح پیدا ہو جاتا ہے۔ طوالت کے سبب یہاں مثال چھوڑتا ہوں۔ بہر حال ہجو کے علاوہ جو طویل نظمیں کہی گئی ہیں اور جن میں واقعہ نگاری ہوئی ہے، وہ سب Humour of Narrative کے زمرے میں آتی ہیں۔ جہاں واقعہ ہوگا وہاں جزئیات کی اہمیت بڑھ جائے گی۔ یہاں موشگافی یعنی Quiddity سے کام لیا جاتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کی 'روٹی نامہ'، 'آدمی نامہ'، اکبر کی نظم 'مسلمانوں کا حال'، ظریف لکھنوی کی 'سیاحت ظریف'، ضمیر جعفری کی 'پرانی موٹر'، ماچس لکھنوی کی 'چاند کا ریڈیو اسٹیشن'، دلاور فگار کی 'کراچی کی بس'، واہی کی 'لیڈری کا نسخہ'، 'پی ایچ ڈی'، جمیل مظہری کی 'شہر آشوب صحافت'، ساغر خیامی کی 'کرکٹ' وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں جزئیات نگاری سے کام لے کر اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہجو میں جعفر زٹلی کے نمونے بھی ہمارے سامنے ہیں۔ یہاں ان کا ذکر چھوڑتا ہوں۔

ہجو میں مکالمے کا اسلوب بھی ملتا ہے۔ نوک جھونک شروع ہوتی ہے اور پھر سلسلہ دراز ہو جاتا ہے۔ کبھی ہمعصروں میں، کبھی ایک استاد کے شاگرد اور دوسرے استاد کے شاگرد میں۔ خواجہ میر درد کے شاگرد محشرؔ اور جرأت کے شاگرد مہلتؔ میں ایسی چشمک بڑھی کہ تلوار چل پڑی اور محشر نے آخر کار داعی اجل کو لبیک کہا۔ یہ ہے ہجو کی شدت کا نتیجہ۔ بہرحال مکالمے کے انداز میں ولی دکنی اور ناصر علی دہلوی، احسن دہلوی، آبرو، حاتم، نعیم، ناجی، میر، سودا، آتش، فدوی، انشاء، مصحفی، ناسخ، انیس و دبیر سب کی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ یہاں انشاء اور مصحفی کے مابین اور ناسخ اور آتش کے درمیان کے مکالمے پیش کیے جاتے ہیں۔ مصحفی اور انشاء کا سلسلہ طویل ہے لیکن یہاں صرف دو تین شعر پیش کیے جائیں گے:

توڑوں گا خُمِ بادۂ انگور کی گردن
رکھ دوں گا وہاں کاٹ کے اک حور کی گردن
(انشاء)

مصحفی نے کہا:

گردن کی صراحی کے لیے وضع ہے ناداں
بے جا ہے خم بادۂ انگور کی گردن

انشاء نے جواب دیا:

اے دیوِ سفیدِ سحری کاش تو توڑے
اک مکّے سے جورِ شب دیجور کی گردن

اسی طرح ایک دوسرے کی ہجو مکالماتی انداز میں ناسخ اور آتش نے کہی۔
ناسخ نے کہا:

ایک جاہل لکھ رہا ہے میرے دیواں کا جواب
بو مسیلم نے لکھا تھا جیسے قرآں کا جواب

آتش کا جواب:

کیوں نہ دے ہر مومن اُس ملحد کے دیواں کا جواب
جس نے دیواں اپنا ٹھہرایا ہے قرآں کا جواب

طنز و مزاح کے اسلوب میں علاقائی لہجے، تلفظ اور املا کی غلطی، زبان کی لغزش یا غلط بیانی

کا بھی بڑا اہم رول رہا ہے۔ نثر اور شعر دونوں میں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی اول جلول اور فضول اور بے معنی اور غیر ضروری باتوں سے بھی مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ ایسے اسلوب میں طنز کی کاٹ کمزور پڑ جاتی ہے اور مزاح کی تیزی بڑھ جاتی ہے۔ عبدالغنی دہلوی کی کرخنداری اور جعفر زٹلی کی اردو فارسی کی ملی جلی شاعری کے نمونے موجود ہیں۔ بطور مثال ملاحظہ کیجیے:

حضور شہنشاہ گیتی پناہ — زبیداد جواں زٹل داد خواہ
جوئیں پڑگئیں در قبا و ازار — نئی مشکل آئی بہ دلّی دیار
ادھی رات تن بیچ اٹھی کلبلی — چودیدم کہ فوجاں جواں کی چلی
لڑائی جواں سے پڑی وقت رات — جواں کا چلا منہ چلا میرا ہاتھ

صدائے توپ و بندوق است ہر سو — بسر اسباب و صندوق است ہر سو
(جعفر زٹلی)

وفاؤں کے بدلے جفا کر رہا ہے — میں کیا کر رہا ہوں تو کیا کر رہا ہے
اب توڑتا کیوں ہے تو اس کے دل کو — جو دل اپنا تجھ پر فدا کر رہا ہے
(عبدالغنی دہلوی)

غزل کے فورم میں جب ظرافت کے عناصر آگئے اور پوری طرح ہنسنے ہنسانے کی غرض سے یہ استعمال ہونے لگی تو اس پیرایہ شعر کو ہزل سے موسوم کر دیا گیا۔ گویا یہ بھی طنز و مزاح کا ایک اسلوب ہے صنف نہیں۔ طنز و مزاح تو Parasitic Nature رکھتا ہے۔ دوسروں پر اپنی زندگی گزار دیتا ہے۔ کبھی اس گھر میں تو کبھی اُس گھر میں۔ گویا اس کا اپنا کوئی گھر نہیں ہے۔ کسی دوسرے پر منحصر ہوتا ہے۔ اسی لیے اردو شعر و ادب کی تقریباً تمام اصناف میں طنزیہ و مزاحیہ شاعری ملتی ہے۔ ہزل میں لطافت یا کثافت کا انحصار شاعر کے شعورِ فن، قوتِ ادراک اور ذہنی تربیت پر منحصر کرتا ہے۔ کچھ ہزل گویوں نے بے ہودہ اور سوقیانہ مضامین بھی باندھے ہیں۔ تفریحِ طبع کے لیے عدمِ توازن سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ایسے میں پھکڑ پن، پھبتی اور طنز و تعریض کی انتہائی گھناؤنی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ لکھنؤ کے شعراء میں میر سوز، انشاء، مصحفی، آتش، میر ضاحک، سودا، ناسخ وغیرہ نے ادبی معرکہ آرائیوں میں اس اسلوبِ شعر کا استعمال کیا۔ مثلاً:

یار آتا ہے ترے یار کی ایسی تیسی آزماتا ہے ترے پیار کی ایسی تیسی

(میر سوز)

چالیس برس کا ہے چالیس ہی کے لائق تھا مرد معمر کہیں دس بیس ہی کے لاحق

(مصحفی)

اس کے بعد والے دور میں سوختہ، زیرک، حزیں، امید، نظر، خنداں، شوخ، احسان، حریف وغیرہ کے نام آتے ہیں:

میں جو کچھ بگڑا تو شامت آئے گی وہ جو بگڑیں گی قیامت آئے گی

(امید امیٹھوی)

میاں مجنوں نے اے احسان سنتے ہیں کہ رحلت کی صفا چٹ ہوگیا میدان صحرائے محبت کا

(احسان)

بعد ازاں 'اودھ پنچ' نے بھی ہزل گوئی کو فروغ دیا۔ اس کی ایک طویل فہرست ہے۔ اکبر الہ آبادی، منشی سجاد حسین، ستم ظریف، سرشار، شہباز، صفدر مرزا پوری، نکتہ چیں، ایم آر بیگ، ظریف لکھنوی، ہجر، ٹریڈ مارک، فدائے سخن، برق، عثمان، شوکت تھانوی وغیرہ:

نجد میں بھی مغربی تعلیم جاری ہوگئی لیلیٰ و مجنوں میں آخر فوجداری ہوگئی

(اکبر الہ آبادی)

دلیلِ کم سنی اب اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگی کہ جوڑا پانو میں اس شوخ کے بچکانہ آتا ہے

(ظریف لکھنوی)

چھپا رہے ہو محبت مگر خبر بھی ہے ذخیرہ بازی کی اس عہد میں سزا کیا ہے

(شوکت تھانوی)

اکبر نے لفظ فوجداری سے اور شوکت تھانوی نے 'ذخیرہ بازی' جیسے لفظ سے مزاح پیدا کیا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ لفظی شعبدہ بازی سے بھی کام لے کر مزاح کی صورت پیدا کی جاتی ہے۔ ہر طنز و مزاح نگار اور بالخصوص مزاح نگار شعبدہ باز ہوتا ہے۔ یہ وصف اس کے لیے منفی نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے۔

ہماری زندگی میں صبح سے شام تک پیروڈی یعنی تحریف نگاری یا تحریف کاری کے بہت سے مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ کسی کی نقالی خواہ جزوی ہو کہ کلی، پیروڈی ہے۔ اس کے لیے مشہور

شاعروں کے مشہور مصرعوں یا مشہور نظم کے اسلوب یا ڈکشن کو طنز وظرافت کے لیے منتخب کیا جاتا ہے۔ سنجیدگی جہاں ختم ہوتی ہے وہیں پیروڈی جنم لیتی ہے۔ رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''پیروڈی میں جدت اور جودت کا ہونا ضروری ہے۔ اصل کی نقل اس طور پر کرنا
یا اس میں ظرافت کا پیوند لگانا کہ تھوڑی دیر کے لیے نقاب یا پیوند کی تفریحی
حیثیت اصل کی سنجیدہ حیثیت کو دبادے۔'' (اسکالر، پیروڈی نمبر، ص10)

پیروڈی میں مزاح کا پہلو حاوی ہوتا ہے مگر طنز بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ مزاح کی صورت اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ منتخب شعر یا نظم یا اسلوب کو بھی ہدف بنایا جاتا ہے۔ یعنی موضوع اور اس کی پیش کش کے لیے مستعار پیرایۂ اظہار کی ذرگت بھی ساتھ ساتھ بنتی ہے۔ اخلاقی کوتاہیوں اور سماجی اُتھل پتھل کو پیروڈی میں پیش کر کے مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ لب ولہجہ اور لفظوں کی تحریف اور الٹ پھیر سے اسلوب پیدا ہوتا ہے جو پیروڈی کہلانے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ پیروڈی میں جس طرح کی آزادی چاہیے، لی جا سکتی ہے۔ کیونکہ اس کی شعریات وضع نہیں ہوئی ہے۔ مجید لاہوری، راجہ مہدی علی خاں، شہباز امروہوی، شوکت تھانوی، مسٹر دہلوی، سید محمد جعفری، رضا نقوی واہی، اسرار جامعی وغیرہ نے پیروڈی کی اچھی مثالیں پیش کی ہیں۔ دلاور فگار کی پیروڈی بھی دلچسپ اور لائقِ توجہ ہے۔ آیئے کچھ مثالیں دیکھیے:

گوشت خوری کے لیے ملک میں مشہور ہیں ہم
جب سے ہڑتال ہے قصابوں کی مجبور ہیں ہم
چار بھنتے ہوئے قلیے سے بھی مجبور ہیں ہم
نالہ آتا ہے اگر لب پہ تو معذور ہیں ہم
اے خدا شکوۂ اربابِ وفا بھی سن لے
خوگرِ گوشت سے سبزی کا گلہ بھی سن لے

(شکوہ کی پیروڈی، سید محمد جعفری)

لب پہ آتی ہے دعا بن کے تمنا میری
زندگی کھیل میں غارت ہو خدایا میری
فلم میں میرے چمکنے سے اُجالا ہوجائے
متوجہ مری جانب مدھوبالا ہوجائے
زندگی ہو مری نوشاد کی صورت یارب
فلم کی شمع سے ہو مجھ کو محبت یارب
میرے اللہ پڑھائی سے بچانا مجھ کو
نیک جو راہ ہو اس پر نہ چلانا مجھ کو

(اسٹوڈنٹ کی دعا، دلاور فگار)

بھگوان مرے دل کو وہ زندہ تمنا دے
جو حرص کو بھڑکا دے اور جیب کو گرما دے
وادیٔ سیاست کے اس ذرّے کو چمکا دے
اس خادم ادنیٰ کو اک کرسیٔ اعلا دے

مفلس کی لنگوٹی تک باتوں میں اتروالوں احسان کے پردے میں چوری کا سلیقہ دے
تھوڑی سی جو غیرت ہے وہ بھی نہ رہے باقی احساس حمیت کو اس دل سے نکلوا دے
(نئے لیڈر کی دعا، رضا نقوی واہی)

تحریف نگاری کبھی لفظوں کے الٹ پھیر سے کی جاتی ہے اور کبھی پوری زمین چرالی جاتی ہے۔ ایسے میں مسروقہ زمین کا لہجہ اور اسلوب ہی مزاح پیدا کرتا ہے۔ اوپر جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں تضمین بھی ہے اور تحریف بھی۔ البتہ رضا نقوی واہی نے اقبال کا اسلوب مستعار لیا جس سے پیروڈی پُر مزاح ہوگئی ہے۔ اقبال کے قطعہ کا اسلوب شوکت تھانوی کے اس قطعہ میں دیکھیے:

کمزور مقابل ہو تو فولاد ہے مومن انگریز مقابل ہو تو اولاد ہے مومن
ہو جنگ کا میدان تو اک طفل دبستاں کالج میں اگر ہو تو پری زاد ہے مومن

پیروڈی کے محرکات میں تفریح طبع اور اصلاحی پہلو اہم ہیں لیکن اس میں کبھی کبھی تخریب کا پہلو بھی نکل آتا ہے اور ایسا تب ہوتا ہے جب شاعر کی نیت درست نہ ہو یا پھر وہ حد درجہ احساسِ کمتری میں مبتلا ہو۔ ظاہر ہے کہ سستی ظرافت ہمیشہ مذاق سلیم پر گراں گزرتی ہے۔ اس لیے یہ ڈگر احتیاط کی متقاضی بھی ہوتی ہے۔ شش جہت معنوی اور اسلوبیاتی امکانات کے لیے زبان کی باریکیوں سے باخبر ہونا بھی ضروری ہے۔ معاشرے کا گہرا شعور بھی لازمی ہے۔ پیروڈی کے حوالے سے ظفر احمد صدیقی کہتے ہیں:

"پیروڈی کسی دریا یا مستقل ادبی قدروں کی حامل نہیں ہو سکتی۔ کچھ زمانہ گزرنے پر اس کو اپنی قدر و قیمت کھودینا ضروری ہے۔ یا تو وہ اپنے حریف کے مقابلے میں کام آجاتی ہے یا حریف کو ختم کر کے خود بھی ختم ہو جاتی ہے۔" (نقوش، طنز و مزاح نمبر)

ظفر صاحب کا یہ مفروضہ صداقت پر پورا نہیں اترتا۔ مقابلے میں کام آجانا یا حریف کو ختم کر کے خود بھی ختم ہو جانے والی بات ادبی معرکوں اور ہجویات کے حوالے سے کہی جا سکتی ہے۔ خواجہ میر درد کے شاگرد محشر اور جرأت کے شاگرد مہلت کے معرکے بہت مشہور ہیں۔ بے چارے محشر کو جان گنوانی پڑی اور بعد میں مہلت کو بھی لوگوں نے نہیں بخشا۔

مزاح میں مراسلے کے پیرائے کو بھی اپنایا گیا ہے۔ گویا اس اسلوب نگارش کو بھی مزاح نگاروں نے نہیں بخشا۔ اکبرالہ آبادی نے شبلی کو ایک منظوم دعوت نامہ اس طرح لکھا تھا:

آتا نہیں مجھ کو قبلہ قبلی — بس صاف یہ ہے کہ بھائی شبلی
تکلیف اٹھاؤ آج کی رات — کھانا یہیں کھاؤ آج کی رات
حاضر جو کچھ ہو دال دلیا — سمجھو اسی کو پلاؤ قلیہ

قوافی میں اکبر کی جدت طرازی اور جودت طبع دیکھی جا سکتی ہے۔ شبلی کو برتنے کے لیے قبلہ کے ساتھ 'قبلی' کا استعمال اور 'دلیا' کی مناسبت سے 'قلیہ' کا قافیہ لائق توجہ ہے۔ یہ اجتہاد بھی ہے اور شوخی اور برجستگی کی مثال بھی۔ گویا تفنن اور Comicality کا یہ انداز ایک دلچسپ اسلوب پیدا کرتا ہے۔ منظوم مزاحیہ خطوط رضا نقوی واہی کے مجموعے 'متاعِ واہی' میں موجود ہیں۔ انھوں نے خلیل الرحمٰن اعظمی، جگن ناتھ آزاد، گوپال متل، سید محمد عقیل، مجتبیٰ حسین، عبدالمغنی، مظہر امام، مظفر حنفی وغیرہ کے نام منظوم خطوط لکھے ہیں۔ مظفر حنفی کے نام خط کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

ایک خط آپ کا آیا تھا مظفر صاحب — آج تک دے نہ سکا اس کا میں اُتر صاحب
ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر نہ تھا — کاہلی میری بنی راہ کا پتھر صاحب
میر کی جیب میں تھے صرف بہتر نشتر — آپ کے پاس تو ہے طنز کا لشکر صاحب
خوف اس کا ہے کہ کھل جائے نہ پانی کی زباں — جس کے ہر قطرے میں سو طنز ہوں مضمر صاحب

ماچس لکھنوی کا نام اس سے پہلے ہی آنا تھا لیکن یہاں زمانی ترتیب کوئی ضروری نہیں۔ ماچس لکھنوی نے پنڈت جواہر لال نہرو، سروجنی نائیڈو، حافظ محمد ابراہیم، صدیق حسن وغیرہ کے نام منظوم مزاحیہ خطوط لکھے تھے۔ ظاہر ہے ان خطوط یا اس نوع کے دوسرے خطوط کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

طنز و مزاح میں انگریزی الفاظ کو بھی خوب برتا گیا۔ قوافی کی بندش بھی اس طرح چست ہو جاتی ہے اور معنوی جہتیں مزید کھل جاتی ہیں۔ یہاں بھی مضمون کو لفظوں کا انتخاب ایک نیا اسلوب عطا کرتا ہے۔ اکبر کو ہی سن لیجیے:

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا — شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا
حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا — پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکام کے ساتھ — رنج لیڈر کو بہت ہے مگر آرام کے ساتھ

طنز و مزاح کے دوسرے شاعروں نے بھی انگریزی الفاظ کا استعمال کر کے ایسے اسلوب پیدا کیے ہیں۔ طنز و مزاح کی شاعری میں قول محال (Paradox) سے بھی اسلوب بنتا ہے۔ پہلے

تو کوئی بات سننے میں ناممکن معلوم ہو لیکن غور کرنے پر اس میں کچھ نہ کچھ سچائی بھی پائی جاتی ہو۔ اسے اردو شاعری میں بہت برتا گیا ہے۔ لہٰذا طنز و مزاح میں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ کوئی ضروری نہیں کہ کوئی طنز و مزاح کا شاعر ہی یہ کام کرے:

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو   دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

(درد)

سر اڑانے کے جو وعدے کو مقرر چاہا   ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

(غالب)

اسی طرح اسی کے آس پاس محتمل الضدین بھی ہے یعنی غور کرنے پر بھی آسانی سے پیش کی گئی باتوں پر یقین نہ آئے۔ جیسے:

جس قدر آبادیاں بڑھتی ہیں قبرستان کی   بڑھتی جاتی ہے ضخامت آپ کے دیوان کی
ڈھونڈ کر پڑھتے ہیں اخباروں میں ایسی ہی خبر   کون بے چارہ اٹھا دنیا سے، اجڑا کس کا گھر
کوئی دلّی میں مرے یا فوت ہو بنگال میں   چند قطعے آپ لکھیں گے مگر ہر حال میں

(واہی)

اسی کے آس پاس مبالغہ آمیزی اور تعلّی بھی ہے۔ حشو و زوائد سے کام لے کر بھی پُر مزاح شاعری کی جاتی ہے اور یہ سب ایسے عوامل ہیں جو طنز و مزاح کو اسلوب عطا کرتے ہیں۔

آخر میں چند معروضات اور نتائج پیش کرنا چاہتا ہوں۔ ظاہر ہے یہ میرا ذاتی نتیجہ خیزی کا عمل ہوگا۔ ابھی کوئی مفروضہ کوئی کلیہ وضع نہیں ہو سکا ہے، لیکن جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں اس پر غور و فکر ضروری ہے۔

طنز و مزاح کی شاعری میرے نزدیک صنف نہیں بلکہ شاعری کا ایک رخ ہے، ایک رویہ ہے، ایک نیا طرز اور نیا اسلوب ہے۔ اصنافِ شعر تو پہلے سے ہی اردو شاعری میں موجود ہیں۔ آپ نے جو بھی طنز و مزاح کی شاعری پڑھی ہوگی وہ اردو کی مختلف اصناف میں ہیں جو پہلے سے ہی موجود ہیں۔ طنز و مزاح کی شاعری کے نمونے قصیدے، مثنوی، غزل، مستزاد، مسدس، مخمس، ترجیع بند، شہر آشوب اور دوسری اصناف اور ہیئتوں میں مل جاتے ہیں۔ ہجو کو بھی لوگ صنف تصور کرتے ہیں، جو کہ غلط ہے۔ سودا نے اپنی ہجو کا عنوان 'قصیدہ در ہجو اسپ' رکھا۔ میر نے اپنے گھر کی ہجو کہی اور عنوان دیا 'مثنوی در ہجو خانۂ خود' ظاہر ہے یہ ہجویات تضحیک اور طنز

کو ظاہر کرتی ہیں جو قصیدہ اور مثنوی کی ہیئتوں میں کہی گئی ہیں۔

اسی طرح پیروڈی کوئی صنف نہیں۔ پیروڈی کی بھی ساری مثالیں موجود ہیں جو اردو کی موجودہ مختلف اصناف میں پیش کی گئی ہیں۔ اس پر سوچنے اور غور کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک بات اور کہنا چاہوں گا کہ طنز نگار یا مزاح نگار کے لیے ضروری ہے کہ پہلے وہ اپنی ہی ذہنی افتاد کی تفہیم کرے اور اپنی فکر کے درجۂ حرارت کو پوری طرح سمجھ لے ورنہ وہی بات ہوگی کہ طنز اور مزاح دونوں کا توازن بگڑ جائے گا اور محض طعن و تشنیع اور پھکڑ پن رہ جائے گا جو کہ طنز و مزاح کا منصب نہیں۔

○

ٹیگور کی شاعری میں روحانی اور ماورائی تصورات

سرزمین ہند پر رابندر ناتھ ٹیگور کی حیثیت ایک ایسے شاعر و ادیب کی ہے جس نے ماورائی اور روحانی افکار سے انسانی ذہنوں کو سرشار کیا۔ انھوں نے مظاہر قدرت میں آیات یزدانی کے جلوے دیکھے اور اپنی سبک اور رواں شاعری سے ذہن و فکر کی آلودگی کو مصفّیٰ اور مجلیٰ کرنے کی کوشش کی۔ اس عمل میں ہمیشہ فطرت سے ان کا عشق قائم رہا۔ عشق ہی ایک ایسا راستہ ہے جو ماورائی اور روحانی جذبے کو پروان چڑھاتا ہے۔ ان کی شاعری میں عشق مجازی سے زیادہ عشق حقیقی کے عناصر ملتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری ہمیں اپنی طرف ملتفت کر لیتی ہے۔ کیوں کہ عشق حقیقی کی دنیا وسیع و بسیط بھی ہوتی ہے اور آفاقی بھی۔ ان کے گیت 'قلب' کے گیت ہیں۔ ان کے نغموں کا مرکز قلب انسانی ہے۔ انھیں پتہ ہے کہ یہی وہ جگہ ہے جس کی تطہیر کے لیے صوفیوں اور سنتوں نے بھی سوجتن کیے ہیں۔ یہ گیت سنیے:

> جب تو مجھے گانے کا حکم دیتا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرا قلب فخر و غرور سے ٹکڑے ٹکڑے ہو جائے گا۔ میں تیری صورت دیکھتا ہوں اور میری آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔ جو کچھ میری زندگی میں سخت و کرخت ہے ایک شیریں نغمۂ واحد کی صورت میں رقیق ہو کر تبدیل ہو جاتا ہے...
>
> مسرت سرور سے سرشار ہو کر میں اپنے تئیں بھول جاتا ہوں اور تجھے اپنا دوست کہتا ہوں۔ حالاں کہ تو میرا مالک و آقا ہے (2: گیتانجلی)

گیتانجلی کے گیتوں میں جن جذبات اور احساسات کی ترجمانی ہوئی ہے وہ گھوم پھر کر ماورائیت اور روحانیت کی طرف جاتے ہیں۔ ٹیگور نے قلب پر دستک دینے کے لیے نغمہ اور موسیقی یا پھر مظاہر قدرت کا سہارا لیا ہے۔ ایسے میں انسانی کیفیات سیال ہو کر بہنے لگتی ہیں۔ ٹیگور کا طرزِ تخاطب اس گیت میں سنیے:

تیری موسیقی کی روشنی عالم کو منور کر رہی ہے۔ تیری موسیقی کا نفس حیات
ایک آسمان سے دوسرے آسمان تک دوڑا پھرتا ہے۔ تیری موسیقی کا مقدس چشمہ
تمام سنگین حجابات کو توڑ کر بہہ نکلتا ہے۔
میرا قلب آرزومند ہے کہ تیرے نغموں کا ہم نوا ہو جائے۔ لیکن ایک آواز کے لیے
بیکار تڑپ رہا ہے۔ میں بولتا ہوں۔ بول نغمہ نہیں ہوتے۔ لاچار عاجز ہو کر چیخ
اٹھتا ہوں۔
آہ تو نے میرے قلب کو اپنی موسیقی کے بے شمار پھندوں میں اسیر کر لیا اے آقا!
(3: گیتانجلی)

ٹیگور کا یہ فقرہ کہ ''تیری موسیقی کی روشنی عالم کو منور کر رہی ہے'' پڑھ کر اردو کا یہ شعر بے ساختہ آجاتا ہے:

اُس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

ظاہر ہے کہ اس شعر کا تناظر وہ نہیں جو ٹیگور کی شاعری کا ہے لیکن آواز اور موسیقی کی روشنی اور شعلگی کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔ ٹیگور نے نغمے اور موسیقی کو قلب کے لیے اور انسانی سائیکی کے لیے موثر ذریعہ تصور کیا ہے۔ نغمے اور موسیقی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا اور یہ سیدھا دل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ خدا سے رابطے کے لیے یا مخاطبت کے لیے ٹیگور نے اسے ایک Tool یا کردار کے طور پر اپنی شاعری میں برتا ہے۔ اس روحانی اور ماورائی سفر میں ایک اہم کردار قلب بھی ہے۔ قلب صوفیہ کے لیے بھی اہم رہا ہے اور بے شک تزکیہ نفس کے لیے اسی قلب پر محنت کی جاتی رہی ہے۔ ٹیگور کو بھی ملاحظہ کیجیے:

اے جان جاں! میں ہمیشہ اپنے جسم کو صاف و پاک رکھنے کی کوشش کروں گا۔ یہ
جان کر کہ تیرا ذی حیات مس میرے تمام اعضا پر (محیط) ہے۔ میں ہمیشہ کوشش کروں
گا کہ تمام برائیاں اپنے دل سے نکال ڈالوں اور اپنے عشق کو پھول کی طرح (تازہ و شگفتہ)
رکھوں۔ یہ جان کر کہ تیری جگہ میرے دل کی خلوت حرم میں ہے۔'' (4۔ گیتانجلی)

ترجمہ کرتے ہوئے نیاز فتح پوری نے فٹ نوٹ میں لکھا ہے کہ اس میں وہی تخیل ظاہر کیا ہے جس کا ذکر مقدمے میں کر چکا ہوں یعنی موسیقیت خود ایک الوہیت ہے اور ایک غناء جاوید

کائنات کے ہر ذرے میں نہاں ہے۔ گویا خدا کی موسیقی نے جسم اختیار کرلیا اور تمام عالم ظہور میں آگئے۔ (ص 39: گیتا نجلی، ساہتیہ اکادمی)

شاعری تو خود بھی انسان کو زمین سے دور لے جاتی ہے۔ پھر جب معاملہ قلب یا قلب ماہیت کا ہو تو ایسی شاعری میں وجدان کا رول بڑھ جاتا ہے۔ ٹیگور کی شعری اور تخلیقی دنیا میں وجدانی افکار واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اسی وجدانی کیفیت کے سبب پروفیسر ایم ضیاء الدین نے لکھا ہے:

> ''ٹیگور کی شاعر ایک بے بدل شاعر کی موسیقار طبیعت کی نغمہ سرائی ہے۔ ملہمانہ شاعری کی بے عیب اور مکمل مثال۔'' (کلام ٹیگور مترجم: پروفیسر ایم ضیاء الدین، 1935، ص 12)

اگر اس موقف میں دیکھیں تو ٹیگور نے مظاہر قدرت دبے کچلے عوام میں خدا کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ گیتا نجلی کے ایک گیت (ترجمہ: پروفیسر ایم ضیاء الدین) کا یہ حصہ دیکھیے:

> ''میں جب چاہتا ہوں کہ تیرے حضور میں جبہ سائی کروں، تو معلوم نہیں میرا سجدہ اپنی رسائی میں کہاں تک پہنچ کر رہ جاتا ہے، جہاں تو دنیا کے دھتکارے ہوؤں کے ساتھ ہے ہماری نخوت کو وہاں دخل نہیں، جہاں تو نادار کے چیتھڑے پہنے ہوئے بیکسوں میں بیکس ہے۔''

شاعری کے ذریعہ انھوں نے جو سفر حیات طے کیا ہے وہ سراسر Metaphysical اور Transcedental ہے۔ روحانی اور ماورائی سفر کے لیے انھوں نے اپنے لہجے میں ایک پرسکون موسیقیت اور پرسوز نغمگی کو تحلیل کرلیا ہے جو انسانی تحلیل نفسی کا غماز بھی بن گئی ہے۔ گیتا نجلی پڑھتے ہوئے یا اس نوع کے دوسرے گیتوں یا نظموں میں روح انسانی کی سرسراہٹ محسوس کی جاسکتی ہے۔ یہ دو ٹکڑے ملاحظہ کیجیے:

> اے لامحدود! اے بے پایاں اس محدود عالم کے ستاروں بھرے لامحدود آسمان میں بے پایاں وجود کے مقصد کو روشن اور رقصاں پاتا ہوں۔ (پوروبی)

> سن اس خاموش فضا میں اُس پار سے بانسری کی آواز آرہی ہے/ اب میں شام کے وقت اسی بانسری کی تان بھری ہوا میں اپنی کشتی کو بہائے دیتا ہوں

ٹیگور کی شاعری انسان اور کائنات کے درمیان ایک ایسے ماورائی رشتوں کو واضح کرتی ہے جس سے انسانی عظمت کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ انھوں نے مشاہدۂ کائنات اور قلب انسانی

کے درمیان ایک سچے رشتے کی تلاش کی ہے۔ ایسے میں ظاہر کی دنیا سے باطنی دنیا وابستہ ہوجاتی ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے ایک انگریزی خطبے میں اس بات کا اعادہ کیا ہے:

''عالم روحانی عالم مادی سے بے تعلق نہیں۔ انفس و آفاق ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ ظاہر کی دنیا کا ایک باطن اور باطن کی دنیا کا ایک ظاہر ہے کیوں کہ خدا جو حقیقت وجود ہے وہ ظاہر بھی ہے اور باطن بھی۔ خارجی قوتیں بھی روحانی عالم ہی کے مظاہر ہیں۔'' (فکر اقبال: خلیفہ عبدالحکیم، ص459)

انسانی فکر جو عام سطح سے عالی ہوکر انفس و آفاق کو محیط ہوجاتی ہے وہ ماورائی اور مابعد الطبعیاتی زاویۂ فکر کے زمرے میں آجاتی ہے۔ انھوں نے کائنات اور مقصد کائنات پر غور وفکر کیا ہے۔ اُن کی شاعری کسی خاص مذہب کے بجائے انسانی احساس اور جذبے کو چھوتی ہے جو اپنے اندر ایک روحانی اور ماورائی صفت رکھتی ہے۔ رومی اور اقبال کی شاعری پڑھتے ہوئے ہم جس روحانی اور ماورائی تصور زندگی سے دوچار ہوتے ہیں، کچھ یہی صورتِ حال ٹیگور کی شاعری پڑھتے ہوئے بھی پیدا ہوتی ہے۔ ٹیگور نے اپنے دل کے تزکیہ کی بات کی ہے، کیوں کہ دل ہی خدا کا مسکن ہے۔ اقبال بھی اسی دل پر محنت کی تلقین کرتے ہیں:

دل بے سوز کم گیرد نصیب از صحبتِ مردے
مسِ تابیدۂ آور کہ گیرد در تو اکسیرم (زبورِ عجم، ص350)

یعنی یہ کہ کسی مردِ حق آگاہ کی محض صحبت ہی کافی نہیں ہوتی بلکہ دل کو پہلے آلائشوں سے پاک کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے ٹیگور نے بھی کہا ہے:

''میں ہمیشہ کوشش کروں گا کہ تمام برائیاں اپنے دل سے نکال ڈالوں اور اپنے عشق کو پھول کی طرح تازہ و شگفتہ رکھوں۔ یہ جان کر کہ تری جگہ میرے دل کی خلوتِ حرم میں ہے۔'' (گیتانجلی)

اردو شاعری میں تصوف کے اشعار ولی، میر، سودا، درد، راسخ، آتش، غالب سب کے یہاں مل جاتے ہیں اور ایسے اشعار بھی کثرت سے ہیں جن میں دل کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے۔ دو تین اشعار دیکھیے:

دل کو گر مرتبہ ہے درپن کا مفت ہے دیکھنا سریجن کا
ولی

غلط تھا آپ سے غافل گزرنا نہ سمجھے ہم کہ اس قالب میں تو تھا

میر

غافل تو کدھر بہکے ہے ٹک دل کی خبر لے شیشہ جو بغل میں ہے اُسی میں تو پری ہے

درد

شیخ کعبہ کو کیا کروں جاکر دل ہی کو خانۂ خدا دیکھا

سوز

کسی بھی انسان کا اپنے دل تک سفر کرنا ماورائی اور روحانی سفر ہوتا ہے جو ایک مشکل کام ہے۔ ٹیگور نے بھی یہ مشکل کام انجام دیا ہے۔ جس کے نمونے ان کی شاعری میں جا بہ جا نظر آتے ہیں۔

اس طرز بندگی میں ایک طرح کی بیچارگی اور سپردگی ہے۔ الوہیت و ماورائیت کا وصف ٹیگور کی شاعری میں خوب ملتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں رومی اور اقبال کے برخلاف موت نجات دہندہ کے طور پر آتی ہے۔ وہ خدا کی قوت کو اور ہستی کو ماورائے تصورِ انسانی سمجھتے ہیں۔ ان کی شاعری میں خدا کے سامنے بندے کا عجز اور اس کی نیازمندی ایک طرح کی موسیقیت میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ٹیگور اپنی شاعری میں قدرت کے مظاہر کو بھی ماورائیت کی تصویر پیش کرنے اور الوہی جذبے کو مستحکم کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس طرزِ شاعری میں کسی طرح کے طنطنے کے بجائے سبک خرامی اور شیرینی ہوتی ہے۔ ٹیگور کی شاعری میں جس رقت آمیز سوز نہاں کی چمک ہے وہ دلوں کو کسی ایسے مقام تک جانے کا راستہ دکھاتی ہے جہاں سے آدمی آنا نہیں چاہتا:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی

ایک ایسا مقام جہاں ٹھنڈی ہوائیں چل رہی ہوں اور طیور کے روحانی زمزمے دلوں کو مسخر کرتے ہوں۔ سنیے ٹیگور کے ماورائی نغمے:

- یہ دنیا عالم خیال کے بیکراں سمندر کی موجوں پر ایک ناچتا ہوا کنول ہے

(بولاکا، ترجمہ: پروفیسر ایم ضیاء الدین)

- جس طرح رات اپنی تاریکی میں التجائے ضیا پنہاں رکھتی ہے
اسی طرح میری بے خبری کے عمق میں یہ آواز گونجا کرتی ہے کہ
''میں تجھے چاہتا ہوں اور صرف تجھی کو'' (38: گیتا نجلی، نیاز فتح پوری)

- جب آدھی رات کے تاریک معبد میں گھڑیاں تیری پرستشِ خاموش کے وقت کا اعلان کرے
تو اے میرے آقا مجھے بھی حکم دے کہ ترے حضور میں گانے کے لیے کھڑی ہوں
(15: گیتا نجلی)

- لیکن وہاں جہاں غیر محدود آسمان پرواز روح کے لیے پھیلا ہوا ہے۔ اک سپید بے داغ درخشانی حکمراں ہے۔ نہ وہاں دن ہے، نہ رات۔ نہ صورت ہے۔ نہ رنگ اور نہ کبھی کوئی لفظ (67: گیتا نجلی)

- شعاعِ مہر اس ہماری زمین پر آغوش پھیلائے ہوئے آتی ہے اور دن دن بھر میرے دروازے پر کھڑی رہتی ہے کہ تیرے قدموں کے پاس ان بادلوں کو لے جا کر ڈال دے۔ جو میرے آنسوؤں،
میری ٹھنڈی سانسوں اور میرے نغموں سے بنتے ہیں۔ (68: گیتا نجلی)

- یہ نہ پوچھو کہ میرے پاس وہاں لے جانے کو کیا ہے۔ میں اپنے سفر میں خالی ہاتھ مگر پُر امید قلب لے کر جاتا ہوں۔ (94: گیتا نجلی)

مذکورہ بالا اقتباسات میں شاعر کے دل کی دھڑکنیں سنی جاسکتی ہیں۔ ان گیتوں میں ایک پُرسکون اضطراب کی کیفیت اپنی پوری سیالیت کے ساتھ رواں دواں ہے جو دل کو چھوتی ہوئی گزرتی ہے۔ نیاز فتح پوری گیتا نجلی کے 'مقدمہ' میں لکھتے ہیں:

''اس کتاب میں جتنی نظمیں ہیں قریب قریب سب میں مختلف کیفیات قلب کے ساتھ نوع انسان اور ذات باری کے باہمی تعلقات کا اظہار ہے۔''

(ص: 21، گیتا نجلی، ترجمہ نیاز فتح پوری، مطبوعہ ساہتیہ اکادمی، 2007)

ٹیگور کی شاعری میں جو ایک طرح کی رندی اور قلندری ملتی ہے وہ قلب کی حالت بدلنے کا کام کرتی ہے۔ عقل و عشق کو اقبال نے بھی مرکز توجہ بنایا ہے اس میں بھی عشق کو عقل پر فوقیت دی ہے، کیوں کہ عشق کا رشتہ دل سے ہے:

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل ۔۔۔ لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے
عقل گو آستاں سے دور نہیں ۔۔۔ اس کی تقدیر میں حضور نہیں

یعنی یہ کہ حضوری کے لیے دل کی ضرورت ہے، عقل کی نہیں۔ یا یہ شعر کہ:

عشق بیچارہ نہ ملاّ ہے نہ زاہد نہ حکیم عقل عیار ہے سو بھیس بنا لیتی ہے
عقل ہے محوِ تماشائے لب بام ابھی بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق

یہاں میں اس بات کی وضاحت بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ اقبال اور ٹیگور کے عشق میں ایک فرق بھی ہے جس پر یہاں تفصیلی گفتگو کی گنجائش نہیں۔ عرض یہ کرنا ہے کہ ٹیگور کے یہاں بھی ایک طرح کی قلندری اور ذات مطلق سے قرب اور وصل کی خواہش کے گہرے نقوش ملتے ہیں۔ مکر و ریا اور الحاد کو ٹیگور نے بھی درخور اعتنا نہیں سمجھا ہے۔ ان کی فکر میں روحانی اور ماورائی نقطۂ نظر کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ان کی تخلیقیت میں ٹھوس کے بجائے وجدانی (Intuitive) تصور حیات نظر آتا ہے۔ 'شکستِ خواب آبشار' (گیتانجلی) کا یہ حصہ دیکھیے جس میں آپ محسوس کریں گے کہ روح اور قفسِ عنصری کو ٹیگور نے کس طرح پیش کیا ہے:

نہ جانے آج کیا ہوگیا ہے؟ پران جاگ اٹھا ہے
دور سے گویا سن رہا ہوں مہاساگر کا پُرخروش نغمہ

میری ہر جانب / یہ بھیانک قید خانہ / توڑ دو توڑ دو یہ قید خانہ، چوٹ پر چوٹ لگاؤ
آج پنچھی نے کیا گایا ہے / آج کس انداز سے سورج کی کرن اتر رہی ہے (1882)

یہاں مہاساگر ذات مطلق کی طرف اشارہ ہے جس کی طرف روح کا پنچھی جسم کی قید سے آزاد ہوکر جانا چاہتا ہے۔ اس گیت میں ٹیگور کا ماورائی تصور حیات پوری طرح واضح نظر آتا ہے۔

ٹیگور کا مہاساگر غالب کے یہاں کبھی دریا ہے تو کبھی بحر:

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہوجانا
دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر ہم اُس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

ٹیگور نے ہمیشہ ایک غیر مشخص اور غیر مرئی قوت کو محسوس کیا ہے جو پوری کائنات کو چلاتا ہے۔ مظاہر قدرت اور آسمان پر بکھرے ہوئے تاروں اور پورے نظام شمسی کو قائم اور رواں دواں رکھنے کے پیچھے ایک بڑی قوت کارفرما ہے۔ نظم کا یہ حصہ دیکھیے:

یہ سورج ستارے، چاند اور تارے / ترے روشن مویشی ہیں
تو اک گوشے میں چھپ کر / بانسری کی تان بھرتا ہے / اور ان سب کو چراتا ہے

ٹیگور نے اپنی شاعری کے مرکز میں انسانی عظمت کو ہمیشہ رکھا۔ ان تمام تر روحانی اور ماورائی تصورات کے پیچھے ٹیگور کا پیغام یہی رہا ہے کہ انسانی زندگی آلائشوں سے پاک ہوکر ایک سب سے

بڑی طاقت یعنی پرماتما کو تسلیم کرلے۔ کیوں کہ بندگی کے بغیر شعور انسانی کی نہ تہذیب و تعمیر ہوسکتی ہے اور نہ اس کا ارتقا ممکن ہے۔ ان کی کتاب Religion of Man کے لیکچرز میں جو فکر و فلسفے کے عناصر ہیں ان سے انسانی عظمت اور خدا اور انسان کے رشتے کی مختلف جہتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ چوں کہ عشرت قطرہ دریا میں فنا ہوجانے کا نام ہے اس لیے ٹیگور بھی اُسی لامحدود ذات مطلق سے وصل کے متمنی ہیں:

اے تو کہ جس پر میں دل و جان سے فدا ہوں/ میں تشنۂ دیدار ہوں
وہ جو کہ بہت دور ہے، دور– غیر محدود کے اُس پار–دور/ بانسری میں تان پھونک رہا ہے
ہائے صرف تڑپتا ہوں، بار بار بھول جاتا ہوں/ میرے پر نہیں، میں اڑ نہیں سکتا

(کلام ٹیگور حصہ اوّل، ترجمہ: پروفیسر ایم ضیاء الدین، ص 11)

اس کے علاوہ ان کی نظموں اور گیتوں میں خدا اور انسان کے درمیان دوری اور قرب کو یاس اور مایوسی کے جذبات کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ٹیگور نے کائنات کی شاعری کی اور کائنات کے تمام اشیا سے گفتگو کرنے اور ان کی آوازوں کو سمیٹنے کی کوشش کی۔ انھوں نے لیکن یہ بھی اعتراف کیا کہ میں اس وسیع و عریض کائنات سے بہت کم واقف ہوں۔ انسانی شعور کے سفر کو ٹیگور نے اپنے تخلیقی وجدان کے حصار میں لینے کی پوری کوشش کی۔ دنیا کی بزم طرب میں انھوں نے زندگی کے یاس انگیز لمحوں کو مجتمع کیا اور لمحہ یاس میں طرب انگیز ساعتوں کی کرنیں بکھیرنے کی کوشش کی۔ دنیا کی ہر شے میں وہ ذات مطلق کا عکس دیکھا کرتے تھے۔ اس نہج پر وہ بھی مسلکِ اقبال کے ہم نوا بن جاتے ہیں:

حسن ازل کی پیدا ہر چیز میں جھلک ہے انساں میں وہ سخن ہے غنچے میں جو چٹک ہے

ہر بڑے فنکار نے اس عالم وجود اور کائنات کو اپنی اپنی طرح دیکھا اور سمجھا ہے۔ کسی نے تشریح و تعبیر کی ہے تو کسی نے سوالات قائم کیے ہیں۔ غالب نے کہا:

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

ٹیگور نے اپنی شاعری میں تخلیقی وژن کے ساتھ ساتھ ماورائی روحانی عناصر کو پیش کیا ہے۔ ان کی زندگی اور ذہن کے ارتقائی سفر پر اُن کی شاعری سے بھی روشنی پڑتی ہے۔ کھلی آنکھوں سے کائنات کو دیکھنا اور پھر بند آنکھوں سے انھیں دل میں اتار کر عمل انجذاب کے بعد ماورائی سفر طے کرنا ٹیگور کا شعری وظیفہ تھا۔ ٹیگور کی شاعری اور نغموں کے تموج میں پتہ نہیں کیا اثر ہے کہ ان کا

مطالعہ کرتے ہوئے میری روح کی گہرائیوں سے اقبال کا یہ شعر طلوع ہوتا ہوا محسوس ہونے لگتا ہے کہ:

نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست　　سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

یہ موضوع بہت ہی وسیع ہے۔ ان کی شاعری میں اس نوع کی مثالیں بے شمار ہیں۔ میں اپنی بات ٹیگور کی ایک نظم 'بولا کا' (اڑتی ہوئی چڑیوں کی قطار) اور مجموعۂ کلام 'گارڈنر' (ترجمہ: بالک رام، 1944) کے ایک ایک ٹکڑے پر ختم کرتا ہوں:

دن — رات/ یہ بے خانماں پنچھی دوڑتے ہیں روشنی، تیرگی میں
(نہ جانے) کس پار سے کس پار کو/ خلا گونجتا جارہا ہے آفاق کے پروں کے اس سنگیت سے
"یہاں نہیں، اور کہیں، اور کہیں اور کسی جگہ" (1915)

—

میرے باطن سے میری تمناؤں کا پرتو نکل کر/ میرے سامنے رقص کر رہا ہے
یہ نورانی عکس ناچتا ہوا آگے ہی بڑھتا جاتا ہے
میں چاہتا ہوں کہ اُسے مضبوطی سے پکڑے رکھوں، لیکن
وہ مجھ سے بچ کر نکل جاتا ہے اور مجھے بھٹکاتا پھرتا ہے
جو شے میں حاصل نہیں کر سکتا، اس کی مجھے جستجو ہے اور
جس کی مجھے تلاش نہیں وہ مجھے حاصل ہے　　(1913)

○

مذہب اور ٹیگور کی تخلیقیت

اگر بغور دیکھا جائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ دنیا میں جتنے بھی مذاہب آئے، وہ آدمی کو انسان بنانے کے لیے آئے۔ کیوں کہ آدمی کو انسان بنانا یا اس کا انسان بننا ایک نہایت ہی مشکل کام ہے۔ غالب نے یوں ہی تو نہیں کہا تھا:

ع آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

غالب بھی ایک اعلیٰ پایہ کے تخلیقی فنکار تھے اور ٹیگور بھی۔ میرے خیال سے دونوں بڑے شاعروں کے مذہبی تصورات کا بھی ایک تقابل ہو سکتا ہے، لیکن فی الوقت میرا کوئی ایسا ارادہ نہیں۔ یہاں ٹیگور کے تصور مذہب اور ان کے تخلیقی وفور سے بحث کی جائے گی۔ البتہ اقبال کا حوالہ ضرور آئے گا۔

ٹیگور کٹر مذہبی نہیں تھے۔ ان کے زمانے میں برہمو سماج ایک ترقی یافتہ مذہبی فکر کو لے کر آیا تھا۔ کچھ کٹر ہندو مذہبی لوگ اس کے مخالف بھی تھے۔ ٹیگور بھی اس سے وابستہ تھے، بلکہ اس کے صدر بھی رہے۔ 1936 تک آتے آتے ان کی فکر میں بڑی تبدیلی پیدا ہوئی اور پھر تصور خدا کے حوالے سے بھی وہ تشکیک کے شکار ہو گئے۔ لیکن ان کی نظر انسانیت پر بہرحال مرکوز رہی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''مدورا کے مندر میں لاکھوں لاکھ روپیوں کے زیورات مجھے دکھائے گئے، تب میری گردن شرم سے جھک گئی، جب کہ ایک طرف حقیقی بھگوان، انسان، نہایت کمزور، محض ہڈیوں کے ڈھانچوں کی طرح انسان دونوں ہاتھ پھیلائے اس مندر کے باہر راستوں پر بھیک مانگتے پھر رہے ہیں۔ تم مورتی کی پوجا کرنے کو کہتے ہو، حقیقت تو دروازے پر کھڑی ہے، زمانے سے انتظار کر رہی ہے۔ اگر دروازوں کو بند کر کے مورتی کی پوجا کرنے کو کہو تو اس سے بڑھ کر اور کیا ظلم

ہوسکتا ہے۔''

(ہفتہ وار 'پچھم بنگہ' رابندر ناتھ نمبر 22 مئی 1981 ص 102، بحوالہ رابندر ناتھ ٹھاکر: حیات وخدمات از شانتی رنجن بھٹاچاریہ، مغربی بنگال اردو اکادمی، 1990)

ایک نظم کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے جس سے ٹیگور کے تصور مذہب کا اندازہ ہوگا:

میں مذہبی فرائض کا قائل نہیں ہوں

میں منتر کا پابند نہیں ہوں

میں 'لامنتر' ہوں

'لامنتر' ہونا تو ٹھیک ہے، لیکن انسانی جذبات اور احساسات سے لاتعلق ہونا ٹھیک نہیں۔ کسی بھی تخلیق کا تقاضا ہے کہ وہ انسانی جذبات کو پیش کرے جس سے سامع یا قاری کو ایک مسرت بخش تجربہ حاصل ہو۔ اگر ٹیگور یا دوسرے فنکاروں کا یہ تصور ہے کہ 'لامنتر' یا 'لامذہب' ہوکر ہی بڑی تخلیق پیش کی جاسکتی ہے جس میں تمام تر مسرت بخش تجربے کا سامان ہوسکتا ہے، تو یہ محض ایک التباس ہے، سراب ہے۔ اگر کوئی شاعر مذہبی فکر کی پیش کش میں تمثال کاری یعنی Imagery سے کام لینے کی صلاحیت رکھتا ہے تو اس کے فن پارے میں ترفع کی پوری گنجائش ہوتی ہے۔ سب کچھ فکر ہی نہیں ہوتی۔ فکر، خیال، مضمون تو دراصل تخلیق کار کی ہنرمندی سے فن پارہ بنتا ہے۔ اس میں اس کی قوت تخیل، الفاظ وتراکیب کے برتنے پر قدرت اور جذبے کی صداقت، یہ سب عوامل ساتھ ساتھ کام کرتے ہیں۔ ملارمے (Mallarme) نے کہا تھا:

Poetry is not made with ideas, but is made of words

میں یہاں الفاظ اور معنی کی بحث چھیڑنا نہیں چاہتا۔ ہم سب واقف ہیں کہ حالی اور شبلی نے 'مقدمہ' اور 'شعرالعجم' چہارم میں اس حوالے سے تفصیلی بحث کی ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ ٹیگور جیسا بڑا فنکار آخر مذہب بیزار کیوں نظر آتا ہے؟ جو شخص قدرت کے مناظر میں کسی محبوب مطلق کی تلاش بھی کرتا ہو، اور جس کی قوت تخیل ماورائیت سے بھری ہوئی ہو، وہ بھلا 'لامنتر' کیوں ہوجاتا ہے؟

ٹیگور کی زندگی اور کردار پوری شخصیت کو سمجھنے کے بعد ہی ان کی تخلیق کا منبع یا اس کی حقیقت سمجھ میں آسکتی ہے۔ ساں بو (Saint-Beue) بھی اس رومانوی تصور کا قائل ہے کہ ادب، ادیب کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح فرانسیسی نقاد طین (Taine) نے کہا تھا کہ

ادب پارے کی تخلیق میں نسل (Race)، ماحول (Milieu) اور لمحہ (Moment) کارفرما ہوتے ہیں۔ یہ عوامل شخصیت سازی کرتے ہیں جہاں شاعر اپنی کوئی تخلیق پیش کرتا ہے۔ ٹیگور کے حوالے سے بھی دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ان کی شخصیت سازی میں نسل، ماحول اور زمانے کا اہم رول رہا ہے۔ ٹیگور نے مذہب سے دوری کیوں اختیار کرلی، میرا مطلب یہ ہے کہ آخر وہ ایشور کی، کسی بھگوان کی یا کسی دیوی دیوتا کی پوجا کی طرف مائل کیوں نہیں ہوئے؟ بہت سے لوگوں نے لکھا ہے کہ اصل مذہب تو انسانیت کا مذہب ہوتا ہے۔ پروفیسر لطف الرحمٰن لکھتے ہیں:

> ''ٹیگور اور کبیر دونوں ہی کے یہاں زندگی کی حقیقی سچائی صرف عرفانِ ذات اور ادراکِ خودی پر مبنی ہے۔ خدا کی تلاش باطن ہی میں کی جاسکتی ہے۔ اس کا گھر تو انسان کا دل ہے۔'' (رابندرناتھ ٹیگور: فکر و فن، مکتبہ جامعہ، 2012، ص 527)

عرفانِ ذات اور ادراکِ خودی والی بات بہت خوبصورت لگتی ہے۔ لیکن یہ راہِ خودی اس قدر آسان بھی نہیں۔ یہ جو انسانیت والی بات کی جاتی ہے، دراصل مذہبی اعمال کے نتیجے میں پیدا ہونے والی محض ایک صفت ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب مذہب کے بغیر انسانیت پیدا ہوسکتی ہے جیسا کہ بیشتر دانشوروں کا خیال ہے، تو پھر مذہب کے ساتھ اس انسانیت کی توقع کیوں نہیں کی جاسکتی ہے؟ اگر علامہ اقبال کے فلسفۂ خودی کو پیش نظر رکھا جائے تو بات سمجھ میں آجائے گی کہ ٹیگور یا ان جیسے دوسرے فلسفی شعرا کے عرفانِ ذات کی آخر کار حقیقت کیا رہ جاتی ہے؟ میں یہ کہتا ہوں کہ انسانیت کی تلاش یا اس کی تبلیغ کے لیے شاعری کیوں کی جائے؟ یہ کام تو دوسرے علوم، میرا مطلب ہے کہ اس کے لیے سیاسی و سماجی مضامین لکھے جاسکتے ہیں۔ لیکن نہیں، چوں کہ شاعری کا اثر ذہن و دل پر آسانی سے اور تیزی سے ہوتا ہے، اس لیے یہ سب سے موثر ذریعہ ہے۔ یوں بھی شاعر کے لیے جو مذہب ہے، وہ پوجا پاٹ، نماز روزہ نہیں، بلکہ انسانیت ہے۔ کبھی کبھی یہ انسانیت والا فلسفہ بہت ہی بے معنی اور الجھا ہوا معلوم ہوتا ہے اور یہ بھی کہ جیسے مذہبی ہونے کا مطلب ہے شعری رموز کا خون کرنا، جیسا کہ اقبال کے بارے میں کلیم الدین احمد کا تاثر تھا۔

ٹیگور نے ایک شاعر کے لیے بتایا ہے کہ اس کا مذہب یہ ہے کہ وہ کسی بھی طرح کے Suffering اور Loss سے خوف زدہ نہیں ہوتا۔ غور کریں تو کیا مذہب یہ نہیں کہتا کہ نقصان پر ہمیشہ صبر کرو اور یہ بھی کہ صبر کرنے والوں کے ساتھ اللہ ہے۔ پھر مذہب کا نام لیتے ہوئے ٹیگور

شرمندہ کیوں ہوتے ہیں؟ وہ لکھتے ہیں:

> In dogmatic religion all questions are answered, all doubts are finally laid to rest. But the poet's religion is fluid, like the strong atmosphere round the earth where lights and shadows play hide and seek."
>
> *(The Poet's religion, The English Writings of R.Tagore, Sahitya Akademy, 2012, Vol. two, p. 500)*

ادعائیت والے مذہب میں سارے سوالات حل کیے جاچکے اور سارے شکوک سردخانے میں پڑ چکے یا یہ کہ اس کی گنجائش نہیں رہی، لیکن شاعر کا مذہب ایک سیال مادے کی طرح ہے جیسے زمین کے اطراف کی آب و ہوا (Atmosphere) جہاں آوازیں اور روشنیاں آنکھ مچولی کھیلتی رہتی ہیں۔ ٹیگور نے شاعر کے مذہب کو سیال یعنی Fluid کہا ہے۔ اس سے ایک طرح کی روانی کا احساس تو ضرور ہوتا ہے، لیکن یہ بھی توجہ طلب ہے کہ سیال کی اپنی کوئی صورت نہیں ہوتی، بلکہ Fluid کو جس برتن میں رکھا جاتا ہے وہ اُسی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ادب میں اس موضوع پر بہت گفتگو ہوتی رہی ہے۔ دراصل معنی کے سیال ہونے کی بات زیادہ اہم ہوتی ہے جو ایک لفظ سے دوسرے لفظ میں رکھا جاتا ہے، یعنی لفظ بھی ایک برتن ہے Container ہے۔

یہاں ٹیگور کے اس نقطۂ نظر سے قطع نظریات ہو رہی ہے کہ وہ مذہب بیزار اس لیے بھی تھے کہ ان کی نظر میں مذہب کے سبب ہی ہندوستان میں فرقہ پرستی کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ انھوں نے بنگلہ رسالہ 'پُرباسی' میں 1931 میں 'ہندو مسلمان' کے عنوان سے مضمون بھی لکھا تھا۔ اس کے علاوہ اپنے مضمون 'مکتب مدرسے کی بنگلہ زبان' میں بھی اس حوالے سے اظہارِ خیال کیا۔ انھوں نے لکھا ہے:

> ''جس ملک میں خاص کر مذہب کی بنیاد پر ہی لوگ پہچانے جاتے ہیں۔ مذہب ہی جہاں اتحاد اور ملن کا پُل ہو، جہاں اور کوئی بندھن اُن کو آپس میں باندھ رکھنے میں کامیاب نہیں ہوتا، وہ ملک نہایت ہی بدنصیب ہے۔ وہ ملک مذہب کی بنیاد پر جو بھید پیدا کرتا ہے، وہی اختلاف سب سے زیادہ خطرناک اور تباہ کن ہوتا ہے۔''
>
> (مضمون: ہندو مسلمان، پُرباسی، 1931)

ٹیگور، فرقہ پرستی کو پورے ملک کے لیے باعث شرم سمجھتے ہیں۔ حقیقت تو یہی ہے کہ کوئی بھی مذہب منافرت کی بات نہیں کرتا۔ جب تک آپ یہ کہتے رہیں گے کہ میرا بیٹا بہت ہی لائق ہے، کوئی منفی ردعمل سامنے نہیں آئے گا، لیکن جیسے ہی اس جملے کے بعد آپ نے کہا— میرا

بیٹا لائق ہے اور آپ کا بیٹا بہت ہی نالائق ہے، جھگڑا وہیں شروع ہو جائے گا۔ مذہب بھی پہلے جملے تک کی اجازت دیتا ہے۔ قرآن نے بھی ایسے تنازعے کو اپنی زبان میں یہ کہہ کر حل کر دیا:
لکم دینکم ولی دین۔

لہٰذا ٹیگور جیسے عالی دماغ شاعر و ادیب کو مذہب کے Essence کو سمجھنا چاہیے تھا۔ یہ باتیں تو چھوٹا موٹا سیاسی نیتا بھی کہتا پھرتا ہے کہ فرقہ پرستی بُری چیز ہے۔ آپسی میل جول ضروری ہے۔ اصل مذہب، انسانیت کا مذہب ہے وغیرہ۔

ٹیگور کی شاعری روحانیت سے بھری ہوئی شاعری کہی جاتی ہے۔ کیا روحانیت یا یہ Spirituality مذہب سے باہر کی چیز ہے؟ کیا مذہب کے راستے روحانیت تک رسائی نہیں ہو سکتی؟ اگر ہندوستان کے تناظر میں دیکھا جائے تو جامِ ہند روحانیت سے لبریز رہی ہے۔ یہاں صوفیوں سنتوں اور رشیوں منیوں نے روحانیت کی روایت کو مستحکم کیا ہے۔ یہ سب کے سب مذہبی لوگ تھے۔ ٹیگور ہی ہمارے ایسے بڑے رشی ہوئے جو کہ مذہبی نہیں تھے۔ البتہ انسانیت کے علمبردار ضرور تھے۔ ٹیگور اپنے ایک مضمون Spiritual Civilization میں لکھتے ہیں:

> "The workings of the spirit are seen as flashes but can not be utilised as a study flame."
>
> *(The English Writings of R. Tagore, Vol. Three, P. 735)*

یعنی وہ روحانیت کے عمل پیرا ہونے کو شعلہ یعنی Flame کے بجائے روشنی کی ایک چمک یعنی Flash کے مماثل قرار دیتے ہیں۔

اقبال نے بھی اپنے ابتدائی زمانے میں 'نیا شوالہ' جیسی نظم لکھ کر کچھ اسی طرح کا نقطۂ نظر پیش کیا تھا۔ لیکن ارتقائی مرحلوں کے بعد وہ کہیں اور کی باتیں کرنے لگے۔ یعنی روحانیت اور ماورائیت کی۔ پہلے تو یہ کہا تھا:

اپنوں سے بیر رکھنا تو نے بتوں سے سیکھا   جنگ و جدل سکھایا واعظ کو بھی خدا نے
تنگ آکے میں نے آخر دیر و حرم کو چھوڑا   واعظ کا وعظ چھوڑا، چھوڑے ترے فسانے

پھر اس طرف آئے:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں   ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر   چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں
(بالِ جبریل)

اور یہ بھی کہا:

نہ تخت و تاج میں، نے لشکر و سپاہ میں ہے جو بات مردِ قلندر کی بارگاہ میں ہے
میری میں، فقیری میں، شاہی میں غلامی میں کچھ کام نہیں بنتا بے جرأتِ رندانہ

(بالِ جبریل)

ٹیگور بھی اگر چاہتے تو مذہب کے آس پاس کے غیر ضروری رسوم پر طنز کرتے اور صالح مذہبی افکار کو شعری پیکر میں ڈھالتے اور یہ بھی کہ اپنی زندگی کے تجربات اور اپنی تخلیقی قوت کی ہم آہنگی سے صالح مذہبی اقدار کو نئی پیکریت عطا کرتے۔ حالاں کہ ایسے میں تخلیقیت کا جوہر دکھانا قدرے مشکل ہوتا ہے۔

ٹیگور جیسے بالغ نظر شاعر و ادیب سے یہ تقاضا کیا جاسکتا ہے کہ اگر وہ اس جانب قدرے توجہ اور توقف کرتے تو ان کی شاعری میں الوہی جوہر (Divine essence) کا رنگ اور بھی نکھر سکتا تھا۔ ٹیگور کی نظر میں مذہب کا مقصد ہے انسانی فلاح و بہبود۔

1920 میں جب وہ امریکہ گئے اور وہاں کی مشینی زندگی کو دیکھا تو انھوں نے محسوس کیا کہ یہ دیوہیکل مشینیں انسان کے لیے مہلک ہیں۔ ان کا یہ احساس تھا کہ مادی ترقی نے اخلاقی قدروں کو پامال کیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود حیاتِ انسانی کو متنبہ کرنے کا انھیں کوئی فلسفہ ہاتھ نہیں آیا۔ جب کہ علامہ اقبال نے مغرب اور اس کی مشینی و تہذیبی ترقی سے بہت کچھ حاصل کیا — بانگِ درا ہی کا مشہورِ زمانہ یہ شعر کہ:

تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

اور بھی آگے بڑھیے تو یہ ردِعمل سامنے آتا ہے:

تاریک ہے افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے یہ وادیِ ایمن نہیں شایانِ تجلّی
اک شور ہے مغرب میں اجالا نہیں ممکن افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش
گو اس کی خدائی میں مہاجن کا بھی ہے ہاتھ دنیا تو سمجھتی ہے فرنگی کو خداوند
ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری

میں یہاں پھر یہ بات کہوں گا کہ ٹیگور اور اقبال کا تقابل نہیں کرنا ہے۔ بتانا صرف یہ ہے کہ ہر زمانے میں جو بڑا ذہن ہوتا ہے وہ عالمی مناظر اور مسائل دونوں پر نظر رکھتا ہے۔ ٹیگور

نے بھی مغرب کی مادی ترقی اور مشینی زندگی کو دیکھا اور اس پر اپنا ردعمل ظاہر کیا، لیکن اُن کے اور اقبال کے ردعمل میں بہت بڑا فرق نظر آتا ہے۔ اقبال کی آفاقیت اور تصور انسانیت ٹیگور پر بہر حال حاوی نظر آتا ہے۔

روحانیت اور فکر و آگہی کے حوالے سے باتیں کی جاتی ہیں۔ ٹیگور کی شاعری میں دبے کچلے انسانوں کے لیے دردمندی بھی ہے اور سامان مسیحائی بھی۔ ترقی پسندوں نے بھی یہی کچھ کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا۔ یہ انسانی جذبہ تو بے حد ضروری ہے۔ لیکن اس کے لیے ضروری قطعی نہیں کہ مذہب سے بیزاری اختیار کی جائے، ہاں جو لوگ مذہب کی آڑ میں ظلم و جبر یا استحصال کرتے ہیں، ان پر قدغن لگانے کی ضرورت ہے۔

گیتا نجلی میں جو عشق و محبت کے نغمے ہیں یا انسانی جذبات اور احساس لطیف کے رموز ہیں، کیا ان سے زیادہ پُر اثر اور پُر معنی شاعری بنگلہ یا اردو میں موجود نہیں؟ میں اس وقت اس بکھیڑے میں پڑنا نہیں چاہتا۔ یہاں گیتا نجلی کا ایک گیت ملاحظہ کیجیے:

یہ عبادت، نغمہ و سرور/ یہ تسبیح خوانی چھوڑ! / دروازہ بند کر کے
خانقاہ کے سنسان اور تاریک گوشے میں تو کس کی پرستش کر رہا ہے؟
دیکھ ترا خدا، ترے روبرو نہیں ہے!
وہ، وہاں ہے/ جہاں کاشتکار زمین میں ہل چلا رہا ہے
جہاں سڑک بنانے والا پتھر توڑ رہا ہے/ وہ ان کے ساتھ دھوپ اور بارش میں ہے
اور اس کا ملبوس خاک میں اٹا ہوا ہے

ایسا لگتا ہے جیسے ہم احسان دانش کی یا جوش کی نظم پڑھ رہے ہیں۔

یہاں بھی وہی اجتماعی اور اقداری تصور کام کر رہا ہے۔ خانقاہ یا عبادت گھر میں جو لوگ عبادت کر رہے ہیں، ان کے لیے خدا وہاں نہیں ہے بلکہ وہاں ہے جہاں کاشتکار زمین میں ہل چلا رہا ہے یا سڑک بنانے والا جہاں پتھر توڑ رہا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر وہ جو کام کرنے والے ہیں، اُن کا خدا کہاں ہے، ایسا نہیں ہے کہ خدا کہیں پر ہے اور کہیں پر نہیں ہے۔ خدا کو تو Omnipresent کہا گیا ہے، یعنی خدا ہر جگہ موجود ہے۔ دراصل ٹیگور شاعری میں جس صداقت اور حقیقت کو پیش کر کے اسے شاعر کا Religion قرار دیتے ہیں، وہ محض ایک قدر اضافی جیسی چیز ہے۔ وہ کائنات میں حسن کی تلاش کو اہمیت دیتے ہوئے اپنے مضمون

The Poet's Religion میں لکھتے ہیں:

> Beauty is no Phantasy, it has the everlasting meaning of reality.

حقیقت کے کبھی نہ ختم ہونے والے معنی کو حسن کہتے ہیں۔ حسن محض متصورہ یاPhantasy نہیں ہے۔ اس حسن کا سرا حسن مطلق سے مل جاتا ہے۔ یہی حسن مطلق ہے جو مظاہر کائنات میں جلوہ گر ہے۔ ٹیگور اس حسن ازل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن اقرار کرتے ہوئے تامل ہوتا ہے۔ اپنے اسی انگریزی کے مضمون میں لکھتے ہیں:

> In the poet's religion we find no doctrine or injunction, but rather the attitude of our entire being towards a truth which is ever to be revealed in its own endless creation.
>
> *(English writings of Tagore, Vol. Two, p. 500)*

ٹیگور نہ صوفی تھے نہ بھگت، وہ ایک شاعر تھے اور اسی پر انھوں نے بار بار زور بھی دیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ جب میں نے اپنے بارے میں بہت غور کیا تو معلوم ہوا کہ آخر کار میں ایک شاعر ہوں۔ اپنے 70 ویں جشن پیدائش پر کہا تھا: I am a poet, ami kavi لیکن یہ شاعر ہر جگہ Religion of man کی بات کرتا ہے۔ انھوں نے آکسفورڈ میں Religion of man کے عنوان سے کئی لکچر دیے تھے۔ اس وقت ان کی عمر ستر برس کی تھی۔ انھوں نے آرٹ اور ادب سے اپنے باطن کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ آرٹ اور ادب کے تئیں ان کا ماننا یہ ہے کہ آرٹ کی تشریح و تعبیر نہیں ہو سکتی:

> "Art cannot be explained."
> It is the aim of art and literature to realize and communicate the essential joy and immortality of truth."
>
> (Ref. R. Tagore, Monograph, Sahitya Akademy, By: Sisir Kumar Ghosh, p. 113)

سچ تو یہ ہے کہ آرٹ تشریح و تعبیر سے زیادہ محسوس کرنے کی چیز ہے، ٹھیک اسی طرح جیسے عشق ایک ایسی واردات قلبی ہے جس کے طفیل میں انسان کے جذبات غیر ملفوظ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ شاعر یہی تو کرتا ہے۔ خسرو نے بہت صحیح تصویر پیش کی ہے:

من تو شدم تو من شدی، من تن شدم تو جاں شدی
تاکس نہ گوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری

آیئے ٹیگور جیسے 'لامنتر' شاعر کو سنیے کہ گیتا نجلی میں وہ کس سے اور کس طرح مخاطب ہوتے ہیں:

''میں مسرت و سرور سے سرشار ہو کر اپنے تئیں بھول جاتا ہوں اور تجھے اپنا دوست کہتا ہوں، حالاں کہ تو میرا مالک و آقا ہے۔''

''یہ کہ میں تجھے چاہتا ہوں اور صرف تجھی کو۔ میرے قلب کو اس کی تکرار بے نہایت کرنے دے۔''

یہ جو قلب انسانی ہے وہی عشق کا منبع بھی ہے اور مرکز بھی۔ اردو کے دو شعر سن لیجیے:

غافل تو کدھر بہکے ہے ٹک دل کی خبر لے شیشہ جو بغل میں ہے اسی میں تو پری ہے
(درد)

شیخ کعبہ کو کیا کروں جا کر دل ہی کو خانۂ خدا دیکھا
(سوز)

ٹیگور نے کسی Supreme Power کو تسلیم تو کیا ہے۔ لیکن رشی مُنی یا مُلّا یا زاہد و عابد کی طرح رسمی اور روایتی انداز میں پوجا سے کوئی سروکار نہیں رکھا ہے۔ ایک طرح کی عاجزی و انکساری، بلکہ خود سپردگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب وہ مذہب بیزار تھے تو کس طاقت کے آگے اپنی بندگی اور عاجزی پیش کرتے نظر آتے ہیں؟ اقبال مذہبی افکار کے حامل تھے لیکن باوجود اس کے، خدا سے ان کی ہم کلامی کا انداز جرأت مندانہ نظر آتا ہے۔ ایک طرح کا طنطنہ اور عظمت بندگی اقبال کے یہاں نظر آتی ہے۔ یہ عظمت آدم کو بھی ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ ساتھ ہی اس میں مذہبی رموز کا عکس بھی دیکھا جا سکتا ہے:

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں کار جہاں دراز ہے، اب میرا انتظار کر
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا مجھے فکر جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا
سبق ملا ہے یہ معراج مصطفیٰ سے مجھے کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں

آخر میں اپنی بات ختم کرنے سے پہلے یہ عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ ٹیگور بھی کانٹ (Kant) کے Immediate Pleasure کے نظریے کے حامی نظر آتے ہیں۔ انھوں نے آرٹ کو، شاعری کو enjoyment کا ذریعہ بھی تصور کیا ہے۔ اگر وہ مغرب کے ڈن (Donne)، ملٹن

اور ٹی ایس ایلیٹ کے افکار اور تخلیقی نگارشات کو اپنے پیش نظر رکھتے، تو بغیر مذہب بیزاری کے بھی وہ اچھی شاعری کے نمونے پیش کر سکتے تھے۔ آج ایلیٹ کی مشہور زمانہ نظم Wasteland (خرابہ) جو اس قدر پڑھی جاتی ہے، اس کا مرکزی خیال یہی ہے کہ آزادی اور انسانیت کی تکمیل صرف مذہبی ایمان اور ایثار نفس کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ اس کی نظم Four Quertets کا موضوع بھی یہ ہے کہ یہ جو سلسلۂ حدوث ہے اس سے مذہب ہی انسان کو نجات دلا سکتا ہے۔ لیکن، مذہب کسی پر زبردستی تھوپنے کی چیز نہیں۔ یہ خالص نجی اور ذاتی ہوتا ہے۔ اپنی بات خواجہ حافظ کے اس شعر پر ختم کرنا چاہتا ہوں جو ٹیگور کے مذہبِ حیات اور مذہبِ تخلیق کی تعبیر پیش کرتا ہے:

آسائشِ دو گیتی تفسیرِ این دو حرف است
با دوستاں تلطف، بادشمناں مدارا

○

ٹیگور اور اقبال

زمانہ ایک شاعر دو، مذہب دو ڈگر ایک، موضوع ایک یعنی زندگی اور کائنات لیکن اس کی جہتیں بکھری ہوئیں۔ دونوں کی عمریں کم و بیش آگے پیچھے چلتی ہوئیں۔ تفاوت کے باوجود دونوں میں کچھ مماثلتیں یعنی ٹیگور اور اقبال۔ دو بڑے فنکار کہیں نہ کہیں کبھی کبھی فکری اعتبار سے ایک دوسرے کے قریب ضرور آجاتے ہیں۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ ایسے فنکار کا فکری ارتکاز، زندگی، پر ہوتا ہے۔ یہاں چند اہم نکات کی روشنی میں ٹیگور اور اقبال کے فکر و فلسفے کو دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جائے گی۔ دونوں نے بہت لکھا، جی توڑ کے لکھا۔ فرق یہ ہے کہ ٹیگور نے بنگلہ اور انگریزی میں لکھا۔ جبکہ اقبال نے فارسی اور اردو میں لکھا۔ اگر اقبال کے چار ضخیم جلدوں پر مشتمل خطوط کو شامل کرلیا جائے تو اقبال کی نگارشات بھی کم نہیں۔ اس کے علاوہ انگریزی میں ان کے مقالے اور ڈائری کے اوراق ہیں۔

ٹیگور اور اقبال نے آرٹ اور تخلیق سے کیا مراد لیا اور ان کا کیا ماننا ہے اس پر روشنی ڈالی جائے گی۔ ساتھ ہی دونوں کی نظر میں مذہب اور عورت کی کیا حیثیت ہے، اس پر بھی گفتگو ہوسکتی ہے۔ دونوں نے Self کو کس طرح دیکھا ہے، یہ بھی زیر بحث آسکتا ہے۔

ٹیگور تخلیق کو ایک درخت کی طرح دیکھتے ہیں۔ ایک ایسی اکائی جس کی مختلف شاخیں اور مختلف حصے ہوتے ہیں۔ دونوں کی نظر مشرق یعنی East کی حیثیت کیا ہے۔ وطنیت کو دونوں نے کس طرح پیش کیا ہے۔ یہ سب ایک اکائی کی جہتیں ہیں۔ ان کے نزدیک محبت میں سچائی ہوتی ہے جس کے سبب اس سے سرور حاصل ہوتا ہے۔ اسی سچائی کی تلاش ہے تخلیقی کاوش۔ ان کے نزدیک Self کے Sacrifice سے اور کثرت میں Harmony پیدا کر کے 'لامحدود' اکائی کی یافت ہوسکتی ہے۔ انھوں نے The One کی تلاش میں کئی نظمیں اور مضامین تحریر کیے ہیں۔ انھوں نے Creative Unity کے تعارف میں لکھا ہے:

In love we find a joy which is ultimate because it is the ultimate truth. Therefore it is said in the Upanishad that the advaitam is anantam, - 'The One is infinite'; that the advaitam is anandam - The One is love.

(The English Writing of R. Tagore, Sahitya Akademy, Vol. Two, 1996, p 494)

ٹیگور جب 'ایک' یا 'احد' کو لامحدود کہتے ہیں تو ذہن ذات مطلق کی طرف جاتا ہے۔ اسی لامحدودیت میں سرور وانبساط بھی ہے۔ اسی ذات مطلق کے لیے 'محبت' کا استعمال ہوا ہے۔ یہی ہے دنیا کی سچائی اور حقیقت۔ اشیائے کائنات کے علم کو 'سچائی' نہیں کہہ سکتے۔ یہ تو ایک طرح کا علم ہے اور سچائی صرف ذات مطلق کا ادراک ہے جو مختلف اشیا سے ہوتا ہے۔

ٹیگور نے انا یعنی 'میں' کو قیمتی بتایا ہے اور یہ لکھا ہے کہ یہ دیکھنے میں چھوٹا لیکن حقیقت میں عظیم ہے:

The whole weight of universe cannot crash out this individuality of mine

(The Problem of Self: The English Writings of R. Tagore, vol. Two, Sahitya Akademy, p 306, 1996)

ٹیگور کا ماننا ہے کہ اگر میں نے اس وصف خاص یعنی انفرادیت کو کھودیا تو یہ سمجھو کہ میں بالکل ہی Bankrupt ہوگیا۔ اگر یہ ذاتی انفرادیت ختم ہوگئی تو سمجھو پوری دنیا ختم ہوگئی۔ اس کے حوالے سے انھوں نے Avidya یعنی Ignorance، دھرم، ادھرم، نروان، ستیہ یعنی Truth، مایا یعنی Illusion اور پھر اسی طرح نروان، مکتی اور پرماتما پر روشنی ڈالی ہے۔ زندگی کے محدود (Finite) اور لامحدود (Infinite) ہونے کی گرہیں کھولنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے مایا مکت زندگی اور محبت کے وفور سے اس انفرادی قوت یعنی Self کو مستحکم کرنے کی بات کی ہے۔ ٹیگور نے Realization in love کے عنوان سے بھی ایک طویل مضمون لکھ کر اس کی اہمیت واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نوع کے مسائل اور نکات کے لیے ٹیگور نے اپنشد، گیتا، بائبل اور گوتم بدھ کے اقوال کو اپنے پیش نظر رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ مذہب کوئی بھی ہو، وہ زندگی کی صداقت اور انسانی وجود کے استحکام کی بات کرتا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے اسلامی امور یا اقوال سے کوئی حوالہ پیش نہیں کیا ہے۔ حالاں کہ ان کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔ خیر، یہاں اس

سے بحث کرنا میرا مقصد نہیں۔ چوں کہ اقبال سے ٹیگور کا تقابل کرنا ہے، لہٰذا مجھے یہ دیکھنا ہے کہ جس انفرادی قوت جس Self اور Individuality کی بات ٹیگور نے کی ہے اس حوالے سے اقبال کیا کہتے ہیں۔

شاعر مشرق علامہ اقبال کی فکر اور شاعری کا مرکزی حوالہ خودی ہے، جسے ہم Self اور ٹیگور کی Individuality سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اقبال نے اس خودی یعنی Self کی اہمیت یہ بتائی ہے کہ انسان کا مقصد حیات حصول خودی ہے کیوں کہ اسی سے زندگی کی حقیقت آشکار ہوتی ہے۔ اپنے آپ تک رسائی حاصل کرنا ہی خودی ہے۔

اقبال کہتے ہیں:

تری زندگی اسی سے تری آبرو اسی سے جو رہی خودی تو شاہی نہ رہی تو روسیاہی
خودی میں ڈوب جا غافل یہ سرِّ زندگانی ہے نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہوجا

اور پھر یہ مشہور شعر کہ:

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

اگر انسان اپنی خودی حاصل کر لیتا ہے تو اُسے بادشاہی مل جاتی ہے۔ خودی کو اقبال نے سرِّ زندگانی کہا ہے اور یہ بھی کہ اس کی وسعت حلقۂ شام و سحر سے آگے ہے۔ اسی میں حیات جاوداں کا راز پوشیدہ ہے۔ ٹیگور نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ The whole weight of universe can not crush out this individuality of mine. اوپر ان کے مضمون The Problem of Self کا ذکر آیا تھا۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنے مضمون Realization of the Infinite میں Finite اور Infinite کی روشنی میں Soul اور Brahma کے رشتے کو سمجھایا ہے۔ انسان کا Soul کس طرح Brahma یعنی Infinite کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اُپنشد کے بہت سے اشلوکوں کی روشنی میں ٹیگور نے اس لامحدود مقصد کے حصول کی بات کہی ہے۔ اقبال بھی خودی کو ایک وسیع و عریض صفت سے معمور بتاتے ہیں:

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے فلک جس طرح آنکھ کے تِل میں ہے
ازل اس کے پیچھے ابد سامنے نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے

خودی کو موت بھی نہیں آتی:

خودی مرتی نہیں مرگ بدن سے

ٹیگور نے اُپنشد کے حوالے سے لکھا ہے:

1. It is life that is death (Prano Mrityuh)
2. More appearance and disappearance are on the surface like waves on the sea, but life which is permanent knows no decay or diminution.

یعنی:

(a) Prano Virat (For life is immense)
(b) Yadidan Kinncha Prana ejati nihsritam (everything has spring from immortal life and is vibration with life)

اقبال نے 'انا' کے تحفظ اور اس کے ارتقا کی بات کی ہے۔ عشق سے ان کی پرورش ہوتی ہے۔ کرۂ ارض پر آدم کو خلیفہ بنا کر بھیجا گیا۔ ظاہر ہے کہ اس پر ذمہ داریاں بھی عائد کی گئیں۔ اقبال اُسی ذمہ داری کے لیے بار بار نیابت الٰہی کی صفت پیدا کرنے کی بات کرتے ہیں اور اسی نیابت کے لیے شخصی انا کی پرورش کرنی ہوتی ہے تاکہ خودی کے مقام تک رسائی حاصل ہو سکے۔ اسی مقام سے اقبال خدا سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

یہ 'انا' بے جا استکبار نہیں بلکہ خدا کے سامنے بندے کی اپنی ذمہ داریوں پر کاربند رہنے کا اظہار ہے۔ بندہ اپنے خالق کے سامنے اپنی تخلیقی قوت کا اظہار کرتا ہے۔ ٹیگور کے یہاں یہ نازبندگی نہیں یا یوں کہہ لیں کہ Self کا اظہار اُس طرح نہیں ہوتا جس طرح اقبال کے یہاں ہوتا ہے۔ پوری گیتانجلی میں جو نغمہ و سرود کی محفل سجی ہوئی ہے اس میں ایک طرح کی خودسپردگی، نیازمندی اور جاں سپاری کے اوصاف ہیں۔ اپنی جگہ اس طرز بندگی کی بھی اہمیت ہے، لیکن اس سے ٹیگور کے Self یا فردیت یا انا یا Individuality کی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔ اس کی ارتقا پذیری مشکوک ہو جاتی ہے۔ گیتانجلی سے دو مختلف ٹکڑے دیکھیے:

مرا غرورِ سخن ہمیشہ/ ندامتوں کا غبار اوڑھے/ تری ثنا میں ہے غرق آقا

سخن کے مالک! میں تیرے قدموں میں بچھ گیا ہوں

یہی لمحہ ہے ترے روبرو/ میں ادب سے بیٹھوں خموش لب/ ہے سکوں کی فرصتِ بے پناہ

کروں نذر تحفۂ زندگی/ کہ میں گاؤں نغمہ حیات کا

اس نوع کے نغموں میں ٹیگور کے یہاں ایک طرح کی روحانی سرشاری تو بے شک ملتی ہے، لیکن جس نازبندگی والے تیور اور اسلوبِ اظہار کا حوالہ اقبال کے یہاں ملتا ہے، وہ ٹیگور کے یہاں موجود نہیں۔

اقبال اور ٹیگور دونوں بڑے فنکار تھے، دانشور تھے۔ دونوں کے نزدیک انسانیت اور عظمت آدم کی اہمیت تھی۔ دونوں نے اس کائنات کا اپنی اپنی طرف مشاہدہ کیا۔ دنیا کو بنائے جانے کا مقصد کیا تھا، دونوں کے نزدیک تقریباً ایک ہے، لیکن دونوں کی ذہنی ساخت کے پیچھے اپنے اپنے مذہبی افکار و رموز رہے ہیں۔ میں نے پہلے بھی عرض کیا کہ ٹیگور نے سب سے زیادہ اُپنشد سے استفادہ کیا اس کے بعد گیتا اور پھر عیسائیت اور بدھ مت کی ان اعلا اوصاف سے اکتساب فیض کیا جن کی روشنی میں انسانی قدروں کو مستحکم کیا جا سکتا ہے۔ علامہ اقبال نے سب سے زیادہ قرآنی علوم و افکار کی تعبیر پیش کی۔ یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے عالم اسلام کے علاوہ مغربی افکار اور فلسفوں سے بھی اپنی ذہنی بالیدگی کے لیے روشنی حاصل کی۔

اقبال نے اسلام کو سائنسی، تہذیبی، فلسفیانہ اور دوسرے جدید تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی۔ ان کا تصور اسلام جدید ذہن کے لیے ہر طرح سے قابلِ قبول ہے۔ ان کا تصورِ خدا بھی ایک حاکم کا سا نہیں ہے بلکہ ایک اچھے دوست جیسا ہے۔ وہ عظمت آدم اور احترام آدم کو اہم سمجھتے ہیں۔ وہ نازبندگی کے ساتھ خدا کے سامنے آتے ہیں۔ اقبال نے جس انداز میں خدا سے شکوہ کیا، اس انداز میں ٹیگور کے یہاں کوئی جذبہ ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ پوری نظم شکوہ دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے علاوہ بالِ جبریل کے بہت سے اشعار اس عظمت آدم اور نازبندگی کو ظاہر کرتے ہیں:

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

مقام شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں
انھیں کا کام ہے یہ، جن کے حوصلے ہوں زیاد

اقبال کے یہاں صرف خودسپردگی نہیں بلکہ خدا سے جو اقبال کی ہم کلامی ہے، اس میں بھی ناز بندگی کے نقوش دیکھے جاسکتے ہیں۔ وہ خدا کے آگے خوف زدہ اور سہمے ہوئے انداز میں نہیں آتے بلکہ پورے استحقاق بندگی کے ساتھ سجدہ ریز ہوتے ہیں۔ اشعار:

تونے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کردیا　　میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں
ہر اک مقام سے آگے مقام ہے تیرا　　حیات ذوق سفر کے سوا کچھ اور نہیں
نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے　　جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے

ایسا اس لیے بھی ہے کہ انھوں نے اسلامی فکر و فلسفے کے مختلف جہات پر غور و فکر کیا تھا جس سے ان کا ایک نیا فکری تناظر خلق ہوا تھا۔ وہ بجا طور پر لکھتے ہیں:

I have given 12 best part of my life to a careful study of Islam, its law and polity, its culture, its history and its literature. This constant contact with the spirit of Islam, as it unfolds itself in time, has, I think, given me a kind of insight into its significance as a world fact.

(Speeches, Writings and Statements of Iqbal, Edited by: Latif A. Sherwani, Iqbal Academy, Pakistan, Lahore, 1995, p3)

اسی بصیرت اور Insight کے سبب انھوں نے کہا تھا:

آدمیت، احترام آدمی　　باخبر شو از مقام آدمی

اقبال کے حوالے سے اکثر یہ بھی کہا جاتا رہا ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری سے قوموں اور فرقوں کے درمیان خلیج قائم کی۔ اس پر تفصیل سے کچھ لکھنے کا یہ موقع نہیں ہے۔ البتہ عرض یہ کرنا ہے کہ جو شخص احترام آدمی اور مقام آدمی کی بات کرتا ہو، اس کے حوالے سے یہ بات کیسے سچ ہوسکتی ہے، جاوید نامہ میں وہ کہتے ہیں:

حرف بدبر لب آوردن خطا است　　کافر و مومن ہمہ خلق خداست
بندۂ عشق از خدا گیرد طریق　　می شود بر کافر و مومن شفیق

اقبال تو انسانی تہذیب کی روح اسی 'احترام آدم' کو سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ اگر احترام آدم کی حقیقت سمجھ میں آجائے تو آدم کا مقام گردوں سے بھی آگے ہوسکتا ہے:

برتر از گردوں مقامِ آدم است　　اصلِ تہذیب احترامِ آدم است

اقبال اور ٹیگور کی نظر میں فن اور آرٹ

اقبال کی نظر میں فن یا آرٹ کی حیثیت کیا رہی ہے، ان کی شاعری میں اس کی مثالیں مل جاتی ہے۔ اقبال نے فنون لطیفہ پر غور وفکر کرنے کے بعد مختلف فن لطیف پر روشنی بھی ڈالی ہے۔ کسی بھی آرٹ میں وہ خون جگر اور جلال و جمال کی آویزش دیکھنا چاہتے ہیں:

نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے بغیر — نغمہ ہے سودائے خام، خون جگر کے بغیر
رنگ ہو یا خشت وسنگ چنگ ہو یا حرف وصوت — معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

اقبال تخلیقی عمل یا کسی بھی آرٹ میں روحانی جذبے اور ضمیر پاک کے عناصر کی کارفرمائی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ انسان کی فطرت میں جو ہنرمندی اور آرٹ کی صلاحیت ودیعت ہوئی ہے اس سے تعمیری کام لینا چاہتے ہیں۔ وہ حقائق حیات کو ہر لحہ پیش نظر رکھتے ہوئے آرٹ سے بھی خودی کی تعمیر کا کام لینا چاہتے ہیں۔ وہ آرٹ کو حیات ابدی کے حصول کا ضامن بھی تصور کرتے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے:

گر ہنر میں نہیں تعمیر خودی کا جوہر — وائے صورت گری و شاعری و نائے و سرود
مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے — یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا

اقبال مسجد قرطبہ، مسجد قوت الاسلام یا اہرام مصر کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ وہ ان میں انسانی فکر کی رفعت اور جلال و جمال کی آویزش دیکھتے ہیں۔ وہ محض آب وگل یا سنگ و خشت سے بنی ہوئی عمارت کی تعریف نہیں کرتے۔ دراصل وہ اس میں فکر تازہ کو دیکھتے ہیں:

جہانِ تازہ کی افکار تازہ سے ہے نمود — کہ سنگ وخشت سے ہوتے نہیں جہاں پیدا

اسی طرح وہ نالۂ نے میں سرمستی کا راز نے نواز کی سرمستی میں دیکھتے ہیں نہ کہ چوبِ نے میں۔

آیا کہاں سے نغمۂ نئے میں سرور مے — اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نئے

یہی وہ آرٹ اور فن ہے جو انسان کو قوت اور تازگی عطا کرتا ہے۔ وہ باد سحر جس سے چمن میں افسردگی پیدا ہو، وہ کسی کام کی نہیں۔ وہ کہتے ہیں:

شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو — جس سے چمن افسردہ ہو، وہ بادِ سحر کیا

افسردگی ہی نہیں، بلکہ اگر تازگی اور قوت نہیں تو فن چاہے جو بھی ہو، زوال اور موت کا پیغام بن جاتا ہے۔ اس لیے اقبال سخت لہجے میں کہتے ہیں:

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و رباب

اقبال فن اور آرٹ میں بلند نظری، فکری بالیدگی، اولوالعزمی، جاں بازی، سرفرازی اور ہمت و جرأت کے عناصر دیکھنا چاہتے ہیں جو کسی بھی قوم کو بلند مقام عطا کرتے ہیں۔ رقص یا موسیقی، تعمیر یا نقاشی و مصوری سب میں اقبال ایک ایسے متوازن حسن کی تلاش کرتے ہیں جس کے باطن میں مذکورہ بالا عناصر کی کارفرمائی ہو:

چھوڑ یورپ کے لیے رقص بدن کے خم و پیچ روح کے رقص میں ہے ضرب کلیم اللّٰہی
صلہ اس رقص کا ہے تشنگی کام و دہن صلہ اس رقص کا درویشی و شاہنشاہی

وہ نغمہ سردیٔ خون غزل سرا کی دلیل کہ جس کو سن کے ترا چہرہ تابناک نہیں
نوا کو کرتا ہے موج نفس سے زہر آلود وہ نے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں

اقبال جس فن کا تقاضا کرتے ہیں، وہ کائنات سے ہم آہنگ ہوکر انسانی زندگی کو بامقصد بنا دیتا ہے۔ زندگی جب بامقصد ہوگئی تو گویا کامرانی و سرفرازی حاصل ہوگئی۔

جہاں اقبال نے فن اور آرٹ کے بارے میں اپنی شاعری میں اظہار خیال کیا ہے ٹیگور نے ایسا نہیں کیا۔ البتہ اس حوالے سے اور اس سے ملتے جلتے کئی مضامین ضرور لکھے۔ انھوں نے بھی فن کو سادھنا سمجھا ہے۔ آرٹ کے ذریعہ انسان اپنے خالق سے گفتگو کرتا ہے۔ ٹیگور کا ماننا ہے کہ ہندوستانی ادب کا زیادہ تر حصہ مذہبی ہے، کیوں کہ مذہب یا خدا ہمارے قریب ہے۔ وہ پھولوں اور پھلوں میں، برسات، بہار اور خزاں میں، تہواروں میں ہر جگہ خدا کو موجود سمجھتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> In India, the greater part of our literature is religious, because God with us is not a distant God; He belongs to our house, as well as to our temples. In seasons of flowers and fruits, in the coming of the rain, in the fullness of the autumn we see the hem of His mantle and hear His foot steps. *(English Writings of Tagore, Vol. Two, P 358, Sahitya Akademy, 2012)*

ٹیگور نے ادب برائے ادب (Art for Art's Sake) اور ادب کو صرف لذت اندوزی کا ذریعہ سمجھنے سے انکار کیا ہے۔ وہ شاعری کے لیے الفاظ کے انتخاب کو اہم سمجھتے ہیں۔ وہ اشیاء کے اتحاد میں آرٹ کا حسن دیکھتے ہیں۔ وہ مثال دیتے ہیں کہ کھانے کے کسی Dish کو تیار کرنے میں کن اجزا کا استعمال ہوا ہے، اس کی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ ان اجزا کے ہم آہنگ

ہو جانے سے جو لذت بنی ہے اس کی اہمیت ہے۔ لکھتے ہیں:

When we want to know the food-value of certain of our diets, we find in their component parts; but its taste- value is in its unity, which cannot be analysed.

(English Writings of Tagore : Vol. Two, Sahitya Akademy), p 355)

ٹیگور بھی آرٹ میں Self اور God کی اہمیت کی بات کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جب ہم خدا کے سامنے بغیر کسی لالچ اور آرزو کے اپنے آپ کو پیش کرتے ہیں تو یہ منزل آرٹ کی ہوتی ہے۔ میں نے پہلے بھی کہا تھا کہ جہاں اقبال خدا کے سامنے ناز بندگی کے ساتھ ہم کلام ہوتے ہیں ٹیگور کے یہاں خود سپردگی اور نیاز بندگی کا رنگ نظر آتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

When we come to Him, with our offerings and not our wants, and such offerings need art for its vehicle.

معلوم یہ ہوا کہ سچے آرٹ کے لیے اخلاص کی ضرورت ہوتی ہے۔ یعنی حقائق حیات کی ترجمانی کے لیے پُرخلوص طرز اظہار کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر آپ دیکھیں گے تو ٹیگور کی شاعری میں کائنات اور اشیاء کائنات سے یک گونہ انس اور محبت کا جذبہ ٹھاٹھیں مارتا نظر آتا ہے۔ دریاؤں اور پہاڑوں میں، سمندروں اور بادلوں میں، سورج چاند اور ستاروں میں وہ خدا کا عکس لطیف محسوس کر کے مخاطب ہوتے ہیں کیوں کہ وہ ہر حال میں کسی Supreme Person کو اس میں دیکھتے ہیں جیسا کہ انھوں نے کئی مضامین میں Personality اور Self پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے۔ ایک تخلیق کار کو بھی وہ ایک برہما کی طرح سمجھتے ہیں جو اپنے فن اور آرٹ کی مدد سے کچھ بناتا ہے جس میں اس کے جذبات شامل ہوتے ہیں۔ یہ تخلیق کار کی آزادی اور نجات کا ایک راستہ بھی ہے۔ فن پارہ صرف جمالیاتی حظ اٹھانے کا ذریعہ نہیں کیوں کہ تخلیق سے محض ہیئت یا خارجی مظہر کا رشتہ کم ہوتا ہے جس پر کہ جمالیاتی حظ کا دار و مدار ہے۔

لفظ و معنی کی بحث یہاں شروع ہو جاتی ہے۔ لیکن یہاں اس کی گنجائش نہیں۔ ٹیگور نے حسن کو Unity اور Totality میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ آرٹ کو اقبال نے بامقصد قرار دیا ہے۔ وہ ہنر کو سوز حیات ابدی کا ذریعہ تصور کرتے ہیں۔

ٹیگور چوں کہ خود بھی ذاتی طور پر موسیقی، مصوری اور ڈرامے سے جُڑے ہوئے تھے، اس لیے ان کے ادراک اور اقبال کے ادراک میں فرق ہے۔ اقبال چوں کہ مذہب اسلام کی روشنی میں فنون

لطیفہ کو دیکھتے ہیں اس لیے انھیں بہت سی چیزیں مہلک نظر آتی ہیں۔ اسلام میں مصوری اور تصویر کشی کی اجازت نہیں۔ ٹیگور خود مصوری سے شغف رکھتے ہیں اور گیت بھی گاتے ہیں۔ ٹیگور کی ذہنی ساخت میں گیتا اور اپنشد کا رنگ ہے۔ اپنے مضامین میں جہاں بھی موقع ہوتا ہے وہ اشلوک پیش کرتے ہیں اور پھر اس کی روشنی میں اپنے فکر و فلسفے کو پروان چڑھاتے ہیں۔ ان کے سامنے بھی ذات مطلق ہے۔ اُسی ذات مطلق کے سامنے وہ اپنے نغمات پیش کرتے ہیں۔ گیتا نجلی سے چند وجد آفریں نغمے سنیے جو سید ظہیر عباس زیدی کے ترجمے سے ماخوذ ہیں:

اے خدا تیری مشیت کے تقاضوں کے نثار | مجھ کو لافانی و پایندہ بنانے والے
جس میں ہے روح کی یہ آمد و شد کی تکرار | ہے مرا قالب کمزور وہ ظرف ناچیز
ہے یہاں موت بھی خود ضامنِ تجدیدِ حیات | کچھ فقط روح نہیں نغمۂ جاوید حیات

کوہ و وادی میں وہ نغمات کیے ہیں پیدا | تونے اس بانس کی ناچیز سی شہنائی سے
جن کے آہنگِ ترنم پہ جہاں ہے شیدا | جن کی آواز مدھر جن کی ہر اک لے شیریں
میرے نغموں کو حیات ابدی بخشی ہے | تونے جو چیز بھی بخشی ہے بھلی بخشی ہے

یہاں ٹیگور کے نغموں کا جمال اور فکری آہنگ دونوں دیکھے جاسکتے ہیں۔ حمد یہ انداز میں وہ کائنات اور اپنی ذات کا مشاہدہ پیش کررہے ہیں۔ یہی ہے ان کا آرٹ اور ان کے آرٹ کا تقاضا۔ وہ بھی اقبال ہی کی طرح خدا اور انسان کے درمیان محبت کا ایک پل تعمیر کرتے ہیں لیکن جہاں اقبال کے یہاں شان اور ناز بندگی ہے، ٹیگور کے یہاں عاجزی اور نیاز بندگی ہے۔

○

نئے ناولوں کے موضوعات واسالیب

زندگی جب دو چکیوں کے بیچ پستی ہے تو ناول وجود میں آتا ہے۔ عہد قدیم میں زندگی اتنی تکدر آمیز نہیں تھی اور اس میں اس قدر افراتفری بھی پیدا نہیں ہوئی تھی۔ لہٰذا تفنن طبع کے لیے داستان گوئی اور قصہ نگاری کو فروغ حاصل ہوا۔ وقت ہی وقت تھا، عیش ہی عیش تھا۔ مگر آج انسانی زندگی کی ہڈیاں چرمرا رہی ہیں، لہٰذا آج جو ناول ہمارے سامنے آرہے ہیں، ان میں اسی ٹوٹتی اور چرمراتی ہوئی زندگی کا عکس ملتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ قدیم داستانیں اور اس قبیل کی دوسری تحریریں ازکار رفتہ ہو چکی ہیں، بلکہ آج بھی عہد عتیق اور قدیم تہذیبی تاریخ تک رسائی حاصل کرنے کے لیے انہی داستانوں کا رخ کرنا ہوگا۔

قرۃ العین حیدر کو قدیم تہذیبی و تمدنی زندگی اور مسلم دور حکومت، اس کے زوال، اودھ حکومت کے دور زوال یا پھر تقسیم ہند اور اس کے اثرات سے دلچسپی رہی ہے۔ ان کے کردار بہت ہی جاہ و جلال اور حشمت و شان والے ہوتے ہیں۔ زبان بہت ہی شستہ ہوتی ہے۔ یہ کہنا چاہیے کہ عینی ہند اسلامی تہذیب و تمدن، جاگیردارانہ نظام اور عہد سلاطینی کی خوبصورت نوحہ گری کرتی ہیں۔ چاندنی بیگم میں انہوں نے اپنی لیک سے ہٹنے کی تھوڑی سی کوشش کی ہے تو کئی مقام پر Awkward سچویشن پیدا ہو گئی ہے۔ بلکہ چاندنی بیگم کی غیر فطری موت سے پورے ناول کا ڈھانچہ ہی Collapse ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ تفصیل سے پھر کبھی۔

قاضی عبدالستار بھی اودھ کے زمیندارانہ نظام اور اونچے طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو اپنے ناولوں میں جگہ دیتے ہیں۔ 'شکست کی آواز' یا 'شب گزیدہ' دونوں کا موضوع تقریباً ایک سا ہے۔ انتظار حسین بھی بے گھری، ہجرت اور ناسٹلجیائی فکر و عمل سے کبھی پیچھا نہیں چھڑا سکے۔ بستی، تذکرہ یا آگے سمندر ہے، میں انہوں نے انہی ذاتی تجربوں (کبھی کبھی ذاتی تجربہ بھی آفاقی ہو جاتا ہے۔ مگر، یہاں ایسا نہیں ہو سکا ہے) کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ ایسے میں،

فنکار اور کچھ نہیں کرتا تو خود کو دہراتا ضرور ہے۔ انتظار حسین نے اسطور سازی اور قدیم تہذیبی اقدار اور مشترکہ ہندو مسلم تہذیب کی زوال آمادگی کو بھی بڑی شدت سے محسوس کیا ہے۔ دوسری طرف، نگاہ کریں تو عصمت چغتائی کی اہمیت اپنے ہم عصروں میں زیادہ ہے کہ 'ٹیڑھی لکیر' سے صرف نظر کرتے ہوئے بیسویں صدی میں ناول نگاری کی تاریخ نہیں لکھی جاسکتی۔ اس میں 'آگ کا دریا' کی طرح ڈھائی ہزار برس کی تاریخی دستاویزات نہیں بلکہ زندگی کے نشیب و فراز اور طبقۂ نسواں کی نفسیات کو سلیقہ مندی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ عصمت نے زندگی کو اس کی تمام تر تلخیوں سمیت جینے کا تجربہ پیش کیا ہے۔ یہ کہنا چاہیے کہ 'ٹیڑھی لکیر' اپنے عہد کے معاشرے کا Parameter ہے۔

یہاں اس مضمون میں چند ایسے ناولوں کا ذکر کرنا مقصود ہے جن کی اشاعت 1980 کے بعد ہوئی بلکہ بیشتر وہ ناول ہیں جو 1990 اور اس کے بعد منظر عام پر آئے۔ موضوع اور اسلوب کی سطح پر نئے ناولوں میں کیا تنوع ہے، اس کا اندازہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس عہد کے سارے ناولوں کا ذکر ایک مضمون میں ممکن نہیں۔ موضوع کا انتخاب بہت ہی ذمہ داری کا کام ہے مگر اس کے لیے کسی فارمولے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ البتہ ایک مطمح نظر ضرور ہوتا ہے۔ ہر ایک فنکار کو آزادی ہے کہ وہ جس نوعیت کا موضوع چاہے، منتخب کرے۔ صاف گوئی، شعور کی پختگی اور زبان و اسلوب بالیدہ ہوگا تو موضوع بھی اپیل کرے گا ورنہ اچھے سے اچھا موضوع بھی ناول کو قعر گمنامی میں دھکیل دے گا۔

معاملات حسن و عشق، سیاسی و معاشرتی امور، تقسیم وطن، ہجرت، فساد، کرفیو— یہ چند ایسے موضوعات ہیں جن کے گرد ناول نگاروں کے قلم گردش کرتے ہیں۔ تقسیم ہند سے پیدا شدہ حالات پر مبنی بہت سے اہم ناول لکھے گئے۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کے حل ہونے کی صورت اس لیے پیدا نہیں ہوسکتی کہ یہ ایک امیبائی تقسیم (Amoebic Division) ہے۔ ایسا ایک ایسا یک خلیائی (Unicellular) ذی روح ہے جس کے آپ چاہے جتنے ٹکڑے کردیجیے، ہر ایک ٹکڑا مکمل اکائی کی حیثیت رکھتا ہے، سوا اپنے اصل بطن سے جدائی کا احساس دونوں طرف رہتا ہے۔ لہو اور نفسیات میں جو احساس رچ بس جائے اسے بلوٹنگ پیپر سے بھی ہم آپ چھان نہیں سکے۔ لہٰذا اس تقسیم کے موضوع پر آج بھی ناول لکھے جارہے ہیں۔

1980 کے بعد اس موضوع پر کئی اہم ناول لکھے گئے۔ خواب رو (جوگندر پال)، دو گز

زمین (عبدالصمد)، زندہ محاورے (ناصرہ شرما) فرار (ظفر پیامی)، آنگن اور زمین (خدیجہ مستور) وغیرہ۔ اس موضوع کے تحت یہاں صرف ناصرہ شرما کے ناول ''زندہ محاورے'' کے حوالے سے بات ہوگی۔

ناصرہ شرما ہندی میں لکھتی اور چھپتی ہیں۔ 'زندہ محاورے' ہندی کے بعد اردو میں باسی روٹی کی طرح اردو کے دسترخوان پر چنا گیا ہے۔ مگر میرا ماننا ہے کہ یہ ناول اردو والوں میں تازہ ہوا کے جھونکے لے کر آیا ہے۔ جس زمینی استعارے سے ناصرہ شرما نے اس ناول کا عنوان قائم کیا ہے، وہ بہت ہی معنی خیز ہے۔ ناصرہ شرما نے سبط حسن کی کتاب 'ماضی کے مزار' کے حوالے سے وضاحت کی ہے کہ جب کسی زبان کا بولنے والا نہیں ہوتا تو وہ مردہ ہو جاتی ہے لیکن اس کے کچھ محاورے دوسری زبان میں گھل مل کر پھر زندہ ہو اٹھتے ہیں۔ یہ زندہ محاورے اپنی مردہ زبان کی قدیم تاریخ کو اپنے اندر سموئے ہوتے ہیں۔ مہاجر بھی ایک طرح سے زندہ محاورے کی طرح ہوتے ہیں، وہ دوسرے ملک میں جا کر بھی اپنی قدیم تاریخی و تہذیبی زندگی، نیز اپنی مٹی کی خوشبو کو بھلا نہیں پاتے۔ یہ رحیم الدین کے خاندان کی کہانی ہے۔ اس کا بیٹا نظام تقسیم ہند کے بعد پاکستان جانے کی تیاری میں ہے۔ گھر کے سب افراد سمجھا رہے ہیں۔ بڑا بھائی امام کہتا ہے:

> ''... پڑھ لکھ کر نادان مت بنو، بٹوارہ ملک کا ہوا ہے، ہمارے اس گاؤں کا تو نہیں؟ ہمارا پشتینی گھر، رشتہ دار، برادری سب کچھ یہیں ہے وہ تو کسی نے نہیں چھینا؟'' (ص12)

ردعمل کے طور پر نظام کی سوچ جگالی کرتی ہے:

> ''... ابھی آپ لوگوں کے بات پلے نہیں پڑ رہی ہے۔ مگر وقت آنے پر سمجھیں گے۔ برسوں رہنے کے بعد آج ڈھاک کے وہی تین پات۔ بٹوارے کے بعد ہماری حیثیت؟ اس گاؤں سے باہر نکل کر دیکھیں، پھر کہیں کہ کون کس کو کھدیڑ رہا ہے؟ (ص12)

گھر میں سناٹے اور خوف کا ملا جلا ماحول ہے جیسے کوئی انہونی، ہونی میں تبدیل ہو رہی ہو۔ رحیم الدین کا احساس ملاحظہ کیجیے جو برجستگی کا نمونہ ہے:

''آگ کھائے اور انگارہ ہگے کی ضرورت نہیں ہے، بیٹوا ہمار لوگن پہ تو خاک

ڈالو ہی، یاں کوئی تو ہار راہ کھوٹا کرے کا نا ہیں بیٹھا ہے۔ جائے دیب امام ایکا۔
کہت ہے نا چڑھتے پانی کو نہ کونو روک سکت ہے اور نہ ڈھلتے سورج کو کونو پکڑ
سکت ہے۔" (ص 13)

زندہ محاورے کو جس معنوی جہت کے ساتھ ناصرہ شرما نے پیش کیا ہے، وہ دل چسپ اور قابل توجہ ہے۔ صنفی اسلوب کے لیے جس تخلیقی نثر کی ضرورت پڑتی ہے، ناصرہ شرما نے اسے پوری طرح اپنے اس ناول میں وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ ماضی کے جلتے بجھتے چراغوں کو مستقبل کے لیے مشعل حیات بنانا گویا ایک طرح سے استعارہ سازی کا عمل ہے۔ اپنی جڑوں کی طرف بار بار واپسی کی آرزو کا شدید احساس ہے جو ناول میں جگہ جگہ عود کر آیا ہے۔ وہ رشتے جو ہجرت کے بعد شکست و ریخت اور زمانی بعد کا شکار ہو جاتے ہیں، ان کا بھی اظہار اس ناول میں ملتا ہے۔ نظام کی ترقی ہوتی ہے۔ وہ کراچی میں شادی کرنا چاہتا ہے مگر لڑکی کی تلاش ملاحظہ کیجیے، جسے ناول نگار نے پیش کیا ہے:

"اسے تو صرف اپنی طرف کی لڑکی چاہیے جو آلو کا بھرتہ، ارہر کی دال اور ہرے
دھنیا کی چٹنی کے ساتھ گرم سفید ملائم چکتی دار بڑی بڑی روٹیاں توے سے اُتار
کر اسے کھلا سکے اور جس کے پاس بیٹھ کر اسے گاؤں والے گھر کی خوشبو مل
سکے۔" (ص 41)

ناصرہ شرما نے تاریخ کو فکشن بنانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ اس ناول میں تین نسلیں کامیابی اور وسیع القلبی کے ساتھ سما گئی ہیں اور کسی بھی کردار کا دم گھٹتا دکھائی نہیں دیتا۔ ماحول سے دم گھٹتا ہو تو خیر ہے، وگرنہ ناول نگار کے اسلوب اور قوت اظہار نے ماضی، حال اور استقبال کو، بڑی خوبصورتی سے جوڑ دیا ہے۔ یہاں محاوروں کا بھی اپنا لطف اور ان کی معنوی جہات ہیں— چڑھتے پانی کو نہ کونو روک سکت ہے اور نہ ڈھلتے سورج کو کونو پکڑ سکت ہے، سوت نہ کپاس جلاہوں سے لٹھم لٹھا، پاس میں نہیں دانے اماں چلی بھنانے، جبکی جدھر سینگ سمائے، سوپ تو سوپ چلنی بھی بولے جس میں ۷۲ چھید، چھچھوندر کے سر میں چمیلی کا تیل، اوچھے نے کٹورا پایا، پانی پی پی پیٹ پھلایا، وغیرہ۔

'فائر ایریا' الیاس احمد گدی کا پہلا اور آخری ناول ہے جس پر انھیں ساہتیہ اکادمی انعام بھی ملا۔ یہ ناول چھوٹا ناگپور ضلع کے کوئلے کی کانوں میں کام کرنے والے مزدوروں، اس سے

وابستہ ٹھیکے داروں، سیاست دانوں اور غنڈے بدمعاشوں کی زندگی، ان کے اعمال صالحہ اور اعمال خبیثہ کا عکاس ہے۔ آدی باسیوں اور پس ماندہ طبقوں کا استحصال، مزدور لیڈر کی خرید و فروخت، چھوٹے بڑے پیمانے پر حق تلفی، ایمانداری اور بے ایمانی کا کچا چٹھا الیاس احمد گدی کے اس ناول میں موجود ہے۔ اردو میں اس موضوع کو اتنے وسیع کینوس پر اس سے پہلے پیش نہیں کیا گیا۔ استحصال، انسانی بدفعلیاں اور سیاسی حرمزدگیاں جو یہاں ہوتی ہیں، وہ بڑے پیمانے پر ہر جگہ، ہر ملک میں ہوتی ہیں۔ لہٰذا یہ چھوٹا سا موضوع پھیل کر اپنی معنوی Elasticity کے سبب آفاقی ہو جاتا ہے۔

سہدیو کی نوکری جا چکی ہے۔ وہ شراب کے نشے میں دھت بازار میں بکتا پھرتا ہے۔ اسے کچھ غنڈے گھیر لیتے ہیں۔ مکالمہ اور منظر ملاحظہ کیجیے:

> ''سالے پی این ورما کے کتے۔ میں کیا تم سے ڈرتا ہوں۔ میں کسی سالے سے نہیں ڈرتا۔ میں ساری دنیا کو بتا دوں گا کہ لالہ جی کا خون پی این ورما نے کروایا ہے۔ سالا چہرہ دیکھو تو فرشتہ لگتا ہے۔ بے ایمان خونی ڈاکو... ''

چھ غنڈے اسے اپنے حصار میں لے لیتے ہیں اور سہدیو کی دھنائی شروع ہو جاتی ہے:

> ''مارو سالے کو''
>
> ''اور مارو''
>
> ''اتنا مارو کہ تین مہینے تک چارپائی سے نہ اٹھ سکے۔''
>
> ''ایسے نہیں سالے کو گولف لے چلو''
>
> ''ہاں لے چلو سالے کو وہیں گاڑ دیں گے''

یہ ناول محض ٹریڈ یونین کی یا کوئلے کی کان کی کھتونی نہیں بلکہ جیتے جاگتے کرداروں کے ذریعہ ناول نگار نے مزدوروں اور سماج کے مابین ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں متضاد رویے بھی ہیں اور ہمنوائی کے اسرار بھی۔ اس کی زبان سادہ اور اسلوب شستہ اور پیارا ہے۔ ادق لفظیات سے الیاس احمد گدی اپنے بیانیہ میں بھی تعلق کم کم ہی رکھتے ہیں۔ علامت کی اور ابہام کی ہلکی پرت بھی مشکل سے ملے گی۔ ایک چھوٹا سا منظر یہاں ملاحظہ کیجیے جس سے ناول نگار کا اسلوب سمجھ میں آجائے گا:

> ''کوئلے کی سیاہی میں ڈوبے ان بھوتوں کو نہانا ضروری ہو جاتا ہے۔ چاہے موسم

جو بھی ہو، چھوٹے سے پوکھر میں جو دراصل پوکھر نہیں ہوتا بلکہ پمپ کے ذریعہ
کان سے نکالا ہوا پانی جمع ہوگیا ہوتا ہے۔ ایک ساتھ بیس بیس آدمی نہاتے
ہیں... وہ کپڑے پہن کر چائے پان کی دکانوں، ماڑی گوداموں اور غیر قانونی
شراب کی جھونپڑیوں میں پھیل جاتے ہیں۔" (ص 18)

ایک فطری اسلوب ہے، فطری بہاؤ ہے۔ زبان اور فکر میں ہکلاہٹ نہیں۔ اس لیے قاری بھی پڑھنے میں ہکلاتا نہیں۔

'فرات' حسین الحق کا دوسرا ناول ہے۔ مڈل کلاس کی زندگی اور پھر تجارت اور ملازمت کے سبب ترقی کرنے کے بعد جو فکری تبدیلی ہوتی ہے، اسے ہی یہاں موضوع بنایا گیا ہے۔ وقار احمد اور ان کے بڑے بیٹے اونچی سوسائٹی کی پر تصنع زندگی کو پسند نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک ان کا ماضی ایک قیمتی سرمایہ ہے۔ دوسری طرف وقار احمد کے دوسرے بیٹے تبریز اور بیٹی شبل نئے ماحول میں خود کو ہم آہنگ کر چکے ہیں۔ ان کے یہاں ماضی فقط ایک فرسودہ اور از کار رفتہ نقش کے سوا کچھ نہیں۔ تبریز سریکھا سریواستو سے محبت کرتا ہے اور بالکل بیتابانہ عشق میں شادی سے پہلے ہی سریکھا کے ساتھ سب کچھ کر لینا چاہتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو بیٹھے پیار کر رہے ہیں۔ تبریز جب حد سے گزرنا چاہتا ہے تو سریکھا تڑپ جاتی ہے اور پھر ایک گفتگو کا دور:

"تم آخر چاہتے کیا ہو؟"

"I want to fuck you"

"تم پاگل ہو گئے ہو کیا؟"

"کیوں اس میں پاگل پن کی کیا بات ہے؟ میں تمہارے پاس بیٹھ سکتا ہوں، تمہیں
چھو سکتا ہوں، تمہارے گال، ہونٹ، بازو، پیٹ، جسم کے ہر حصے پر ہاتھ پھیر سکتا
ہوں تو پھر فک کرنے کی خواہش کو پاگل پن کیوں کہہ رہی ہو؟" (ص 153)

اس ناول میں تین نسلیں موجود ہیں۔ نفسیاتی، جنسی اور معاشرتی پیچیدگیوں کو تہذیبی تاریخ کا حصہ بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ حسین الحق کی زبان شستہ اور بامحاورہ ہے۔ کہیں کہیں ثقالت کا احساس ہوتا ہے۔ مگر رواں نثر لکھنے پر بھی انہیں قدرت حاصل ہے۔ تصوف سے چوں کہ ان کا رشتہ استوار رہا ہے، سو اس ناول میں بھی جا بہ جا اس کی جھلکیاں نظر آجاتی ہیں۔ مکالمہ کرداروں کے مطابق ادا کیا گیا ہے۔ صوفیاء کرام کے ملفوظات سے بھی کام لیا گیا ہے۔

حضرت نظام الدین اولیاؒ کی خانقاہ کا ذکر بھی ہے۔ ایک منظر کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

''سخت گرمی کا دن، پیاس سے حلق میں کانٹے پڑنے والی گرمی، مغرب کی اذان ہو رہی ہے۔ خادم افطاری لے کر حضرت سلطان جی کی بارگاہ میں حاضر ہوتا ہے، رمضان نہیں ہے مگر سلطان جی تو روزہ ہیں، حضرت طشت میں سے ایک خرما اور ایک پھلکی تناول فرماتے ہیں، چند گھونٹ پانی پیتے ہیں اور نماز پر کھڑے ہو جاتے ہیں... حضور آج چوتھا دن ہے، آج تو کچھ اور کھا لیا جائے۔''

حضرت محبوب الٰہی رونے لگتے ہیں، داڑھی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے، گریہ آمیز لہجے میں فرماتے ہیں:

''کیسے کھالوں؟ جمنا کے اس پار والے کو تو کھلا لیتا ہوں، پتہ نہیں جمنا کے اُس پار والے کھا پاتے ہیں کہ نہیں؟'' (ص 254)

شاعری ہو یا فکشن صلاح الدین پرویز کی فکر کا مرکز 'عشق' ہی ہوتا ہے۔ یہ موضوع اپنے آپ میں خطرناک اور چیلنج سے بھرا ہوا ہے۔ عشق کی اتھاہ گہرائیوں میں اترنا اور پھر در نایاب کی خاطر غوطہ زن رہنا بہت ہی مشکل کام ہے۔ 'نمرتا' بھی ایک ایسا ناول ہے جس کا موضوع عشق ہے۔ مرد اور عورت، ان دو کرداروں کے درمیان جو مقناطیسی رشتہ ہوتا ہے، اسے صلاح الدین پرویز نے نمرتا اور نیل کنٹھ کی مدد سے موضوع بنایا ہے۔ اس موضوع کے پر اثر تخلیقی اظہار کے لیے روایتی لسانی حد بندیاں شاید Hurdle پیدا کر رہی تھیں، سو پرویز نے دکانِ عشق سے نیا لسانی طرزِ اظہار مستعار لے کر کاروبارِ عشق کو آگے بڑھایا ہے۔ نمرتا اور نیل کنٹھ اس جہانِ رنگا رنگ کی تخلیق کا باعث ہیں۔ جس تہذیبی تسلسل، اساطیری اور دیومالائی فضا بندی کے ساتھ ''عشق'' اپنی منزل کی طرف گامزن دکھائی دیتا ہے، وہ اردو تہذیب میں نئے انکور کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر غور کیا جائے تو لسانی اور اک بھی موضوع کے حصار میں ہوتا ہے۔ اگر نمرتا میں 'عشق' سے اس لسانی اظہار کو منہا کر لیا جائے تو بے چارہ عشق چھچھاہٹ کا شکار ہو جائے۔ تاریخ سازی اور اسطور سازی میں اہمیت کس کی زیادہ ہے، یہ ایک مشکل سوال ہے۔ البتہ تاریخ و تہذیب اور اساطیر کو فکشن کے قالب میں ڈھالنا تخلیقی فنکار کے لیے آزمائش کا کام ہے۔ اسطور تو بحرِ بے کراں کا نام ہے۔ سو اس کی گہرائی میں اترنے کے لیے فکری تعمق بھی درکار ہے۔

نمرتا، نمرتا بننے سے پہلے سویتا اور اُشا تھی اور نیل کنٹھ نمرتا کا بیٹا 'سوریہ' تھا اور ارتقائی

مرحلے میں وشنو اور شو بننے کے بعد نیل کنٹھ بنا۔ ایک پیچیدہ اور حیرت ناک عمل سے گزرنے کے بعد نمرتا جو ماں تھی اپنے بیٹے سوریہ (نیل کنٹھ) کی محبوبہ بن جاتی ہے۔ جس طرح سویتار سے اُشا اور اُشا سے نمرتا بننے کا عمل ہزاروں برس کو محیط ہے یا پھر سوریہ سے وشنو اور شو اور پھر نیل کنٹھ بننے کا عمل ایک طویل طلسمی مسافت پر مشتمل ہے، اُسی طرح دیومالا کا تاریخ بننا اور پھر تاریخ کا فکشن بننا ایک طویل عرصے کا عمل ہے۔ اس ناول میں تمام اسطوری علامتیں تہذیبی و تاریخی ارتقاء کی غمازی کرتی ہیں۔ ادھیائے 9 کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

> ''گگن گھن گاج رہا ہے... کوئی جگا رہا ہے مجھے کہ اس کے مجھے جگانے سے جگنے لگے ہیں میرے بدن میں مدن کے آٹھوں بھاؤ... کہ تھوڑی دیر بعد، بس تھوڑی ہی دیر بعد میں سو جاؤں گی اور سب بہہ جائے گا... یہ میرا روپ سروپ، یہ میرے اوپر چھایا ہوا گگن یہ مجھ سے لپٹی ہوئی دھرتی اور یہ میرا گھر — کہ میں بناؤں گی ایک اور چھوٹا سا گھر، چنوں گی اپنے ہاتھوں سے ننھی ننھی پتیاں، بچھالوں گی انہیں اپنے اوپر کہ کوئی نہ جھانک سکے مجھے... لے آؤں گی پھر جنگل سے چھوٹی چھوٹی لکڑیاں اور ایک دروازہ گڑھ لوں گی، جڑ لوں گی اسے اپنے سینے کے پاس...'' (ص116)

موضوع اسلوب بناتا ہے۔ یہاں جس موضوع سے سروکار رکھا گیا ہے۔ اس کے مطابق اسلوب بھی وضع ہوا ہے۔ اس طرح کے اسلوب میں ایک خاص بات یہ ہوتی ہے کہ جملے کی ساخت میں اکثر پہلے فعل (Verb) آجاتا ہے اور مفعول بعد میں آتا ہے۔ جیسے یہ جملہ: ''میں اپنے لیے ایک گھر بناؤں گا، جب یہ ''نمرتا'' کے اسلوب میں ڈھلے گا تو یوں ہو جائے گا:

> ''بناؤں گا میں اپنے لیے ایک گھر''

نمرتا میں اسی ساخت پر اسلوب کی بنیاد رکھی گئی ہے۔

انحراف تو ضرور تا اور گاہے گاہے۔

ایک چھوٹا سا اقتباس اور:

> ''ہے پربھو...! تو ہٹا لے میرے سینے پر سے یہ دھڑ کتا ہوا سمندر جو رچا ہوا ہے صبر کے جل سے اور بھر دے میرے سینے میں اک آگ کہ میں اوپر سے نیچے تک جلنے لگوں... کہ میں آگ کی روشنی میں پہچان لوں گی وہ سارے پدچنھ جن پر

بکھرائے ہیں میں نے اپنے ہونٹوں کے لمس۔" (ص 95)

نمرتا کی نثر کو کس خانے میں رکھا جائے کہ اردو فکشن میں اس کی روایت نہیں رہی ہے۔ کیا یہ اردو کا داستانی رنگ ہے جس پر اساطیری اور نمرتائی لفظیات کا غلبہ ہے؟ کیا نمرتا میں انسانی زندگی کے رموز و نکات کو قصص و حکایات میں مدغم کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کوشش کے نتیجے میں ایک نئی لسانی زمین متشکل ہوگئی ہے۔ کیا پرویز اس نمرتائی اسلوب کا استعمال آئندہ کسی فکشن میں کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں؟ کیا ان کا عشق حد کمال کو پہنچ چکا؟ مگر عشق کی انتہا کب ہوتی ہے بھلا؟

علی امجد کے ناول "کالی مائی" میں شہر آہن/صنعتی شہر جمشید پور کے کارخانے اور اس سے متعلق افراد کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بظاہر سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ ایک اہم موضوع بن سکتا ہے، لیکن جب کارخانے کی امتوں پر غور کریں گے تو تفریق بین الملل کی سیاست، طبقاتی کشمکش اور تہذیبی و ثقافتی اقدار کے نقوش اس ناول میں نظر آجائیں گے۔ موضوع کے زمینی ہونے اور نرالے پن کا اندازہ علی امجد کی اس تحریر سے ہوگا جو ناول شروع ہونے سے پہلے ہے۔ ایک ٹکڑا اس تحریر سے:

> "اس شہر کے اردگرد سیکڑوں میل میں آدی باسی، سنتھال، ہو، منڈاری، لوہے، مینگنیز، تانبے اور سونے کے زمین میں دفن خزانوں کے امین اب بنگالی، بہاری، اڑیہ، مدراسی، پنجابی، پٹھان، ہندو اور مسلمانوں کے ساتھ جمع ہوکر ایک نئے معاشرے کا تانا بانا بن رہے ہیں، اپنی محبتوں، اپنی نفرتوں، اپنی علیحدہ علیحدہ انفرادی اور اجتماعی پہچان اپنے ساتھ لیے قدیم قبائلی نظام سے براہ راست صدیوں کی جست لگا کر بیسویں صدی میں صنعتی زندگی کی گہما گہمی اور افراتفری میں کھوئے ہیں۔" (ایک قرض ماضی کا۔ ص 15)

محنت اور مزدوری کرنے والوں کی زندگی کو علی امجد نے بڑی خوبصورتی سے اس ناول میں سمویا ہے۔ ایک ایسا مخلوط معاشرہ جس میں مختلف مذاہب اور مختلف زبان کے لوگ محبت اور محنت کے بل بوتے پر خوشی اور غم بانٹتے ہیں، اس ناول میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ مخلوط معاشرہ ہے جمشید پور کا اسپات کارخانہ۔ آیئے چلتے ہیں اس معاشرے کی طرف۔ پہاڑی علاقوں اور وہاں کی زندگی کی ایک جھلک ٹرین میں:

''آدھے سے زیادہ ڈبہ آدی باسی لڑکیوں سے بھرا پڑا تھا۔ ہر سیٹ پر ایک کی جگہ دو۔ نیچے زمیں پر ایک دوسرے کے گلے میں، کمر میں بانہیں ڈالے ہوئے، رات کی تکان سے، اپنے نیم عریاں جسم سے بالکل بے پروا اور بیٹھے ہوئے اجنبی مسافروں کی چور نگاہوں سے لاتعلق، بڑی دیر سے وہ اپنی زبان میں کوئی گیت گا رہی تھیں... جب وہ چھوٹا ناگپور کی پہاڑیوں کے دامن میں کسی چھوٹے سے چشمے سے اپنے سفر کا آغاز کرتیں، ان کے ترنم میں اسے چڑیوں کی چہچہاہٹ سنائی دیتی اور پھر سب ہی لڑکیاں گاتے گاتے اچانک ہی کھلکھلا کر ہنس پڑتیں تو نہ معلوم کتنے ان گنت گھنگھرو بج اٹھتے۔'' (ص 18)

احمد جو مرکزی کردار ہے وہ ٹرین کی کھڑکی سے باہر جھانکتا ہے:

''آسمان پر تارے ابھی چھٹکے ہوئے تھے۔ مگر اب ہوا میں آخر شب کی بھینی بھینی خوشبو آملی تھی... پہاڑی راستوں کے پیچ و خم کے ساتھ سرپٹ بھاگتی ہوئی ریل گاڑی کے ڈبہ سے آسمان پر دیکھنے سے یوں نظر آتا کہ ستارے حلقہ باندھ کر ناچ رہے ہوں، گویا تاروں کی انجمن میں کوئی مستانہ وار رقص ہو رہا ہو۔ تبھی یکا یک اس گھنے اندھیرے میں جیسے کوئی بارات پہنچ گئی ہو۔ کسی پہاڑی سلسلے کی اوٹ سے جمشید پور شہر کے ہزاروں قمقمے اچانک ہی نمودار ہو گئے۔ پہاڑوں کے دامن میں چھپا ہوا یہ شہر سارے کا سارا سرخ اور نیلی روشنی میں نہایا سوتا پڑا تھا... شہر سو رہا تھا مگر کارخانے جاگ رہے تھے جیسے جسم سوتا ہو اور دل دھڑکتا رہے...'' ص 19-18)

یہ محض منظر نگاری نہیں بلکہ موضوع کی روح ہے، موضوع کا عمل تنفس ہے، موضوع میں شدّت احساس کس حد تک ہوگی، اس کا پیش خیمہ ہے اور ساتھ ہی مصنف کے ڈکشن اور اسلوب کے پُر اثر ہونے کا جواز بھی۔ ایسے ہی مکالماتی مناظر سے موضوع کو توانائی حاصل ہوتی ہے۔ یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ موضوع کے ساتھ انصاف کرنے میں ڈکشن، اسلوب اور محاکاتی عناصر کا ہونا ضروری ہے۔ اسلوب وضع کرتے میں جب تشبیہات و استعارات سے کام لیا جائے تو اور بھی لطف پیدا ہو جاتا ہے بلکہ معنوی تہہ داری بڑھ جاتی ہے۔ ایسا ہی ایک اقتباس دیکھیے:

''گرمیوں کے دن تھے... وہ ان کو پہچاننے کی کوشش کرتا جاتا کہ ہر پانچ منٹ

کے بعد آسمان کے ایک کونے پر پگھلے ہوئے سرخ فولاد کی شفق پھوٹ پڑتی اور ستارے ماند پڑ جاتے... یہ تو جیسے اہرمن اور یزداں کی ازلی کشمکش ہو... مجاز بے چارہ کا ہے کو کبھی جمشید پور آیا ہو مگر اس کا شعر احمد کے ذہن میں کھٹکنے لگا۔ خدا سویا ہوا ہے اہرمن محشر بداماں ہے۔ اہرمن یہاں کے بلاسٹ فرنیسوں میں مقید ہے یا اپنی حشر سامانی کے لیے خیمہ زن ہے؟" (ص 36)

بلاسٹ فرنیس اور فولاد کی شفق کا پھوٹ پڑنا اس ناول میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ جیسے وہ بھی ہماری زندگی میں کردار کی حیثیت رکھتے ہوں۔ بلاسٹ فرنیس کو اہرمن کے مشابہ قرار دینا ایک ایسا المناک پہلو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جو وجود انسانی کے لیے حشر ساماں ہوسکتا ہے۔

فساد جو ہماری زندگی کا حصہ بن چکا ہے اگر سال دو سال ہندوستان کے کسی خطے میں فساد برپا نہ ہو تو ہمارے نام نہاد رہنما خارش زدہ کتوں کی طرح بدن کھجاتے پھریں گے۔ علی امجد اس اسپات نگر میں فساد کے Pros & Cons کو پیش کرتے ہیں:

"جمشید پور کی تاریخ میں پہلی بار ہندو مسلم فساد پھوٹ پڑے تھے۔ اس سے قبل، آزادی کے پہلے یا آزادی کے بعد، فولاد گلانے والوں نے کبھی آپس میں ایک دوسرے کا گلا نہیں کاٹا تھا... ان کا شعور سرخ پگھلا دینے والی آگ کی تپش میں جوان ہوتا ہے، وہیں پختہ ہوتا ہے اور وہیں ان کا اتحاد اتنا مضبوط ہو کر نکلتا ہے کہ جذبات برانگیختہ کرنے والے دو چار واقعات کا ان پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔" (ص 169)

موضوع سے انصاف کرنا آسان نہیں وہ بھی ایک خاص پس منظر میں جس کا کینوس اور پلاٹ مختصر ہو۔ دراصل ایسے میں پانی نکالنے کے لیے چٹیل میدان میں کنواں کھود کر پانی نکالنے والے عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ علی امجد کو فن اور زبان دونوں سے شغف ہے اور اسی لیے ان میں توازن بھی ہے۔ انہوں نے جزئیات نگاری سے اپنے اسلوب اور موضوع کو ٹھوس بنیاد عطا کرنے میں مدد لی ہے۔ ایک مثال:

"پلیٹ فارم پر جوٹھے پتوں کے انبار بکھرے پڑے تھے۔ مٹی کی پیالیاں الٹی تھیں، کچھ ٹوٹی، کچھ ثابت و سالم۔ کتے خارش زدہ، کچھ موٹے کچھ بھوکے دبلے

پتلے ایک دوسرے سے جھگڑ رہے تھے۔ انہیں کے بیچ ننگ دھڑنگ گندے دبلے پتلے کالے کلوٹے بچے انہی پتوں اور بچی کچی مٹھائیوں اور ترکاریوں کو کتوں کے دستبرد سے بچا کر اپنے لیے سمیٹ رہے تھے۔ کتوں نے بھی ان کے ساتھ زیادہ تعرض نہیں کیا۔ صرف کبھی کبھار ان کو ڈرانے کے لیے یا اپنے حصہ کے مطالبہ پر زور دینے کے لیے دانت نکال کر غرا دیتے تھے۔'' (ص 169)

یہ ناول کئی جہتوں سے الیاس احمد گدی کے ناول ''فائر ایریا'' سے مماثلت رکھتا ہے۔ بابا لوگ، مزدور، ٹھیکے دار، غربت و افلاس، آگ کی لپٹیں، استحصال اور ٹریڈ یونین جیسے عوامل تقریباً ایک سے ہیں تاہم دونوں کا محل وقوع، پس منظر، موضوع اور اسلوب الگ الگ ہیں۔

عبدالصمد کے ناول 'مہاساگر' کا خمیر اپنے عصر سے تیار ہوا ہے۔ آصف فرخی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے:

''ناول وقت کی بساط پر کھیلی جانے والی بازی ہے۔ ناول کے تشکیلی عناصر میں وقت گویا جوہر خاص ہے جس سے ناول کا خمیر اٹھا ہے۔'' (سوغات-5: ص 113)

وقت جو مہاساگر ہے سیاہ اعمال کا، وقت جو فسادات اور نفرتوں کے دھند لکے میں سانس لینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ وقت جو مجبور کرتا ہے کہ اپنے پڑوسی کا ناحق خون بہا دیں، وقت جو مجبور کرتا ہے کہ ویاس جی اور منشی جی کے بعد کی پیڑھی میں نرنجن اور صلاح الدین ایک دوسرے کے خون کے پیاسے بن جائیں۔ معاشرے کا جو کریہہ چہرہ اس ناول میں پیش کیا گیا ہے تقریباً وہی چہرہ مہاتما میں بھی ہے۔ اس طرح ''مہاساگر'' کو مہاتما کی توسیع کہا جا سکتا ہے۔

عبدالصمد آرائشی اور Polished زبان استعمال نہیں کرتے۔ ان کا جو اسلوب ہے، عوامی ہے کہ اس ناول کا موضوع بھی عوامی ہے۔ یعنی ہماری زندگی کا وہ اہم مسئلہ جس سے امیر، غریب اور عالم و جاہل سب کے سب دوچار ہوتے ہیں۔ انسانی اور فکری جمالیات کے باہمی ربط سے عبدالصمد اپنے ناول کے موضوع کو ناول کے Skeleton پر کھڑا کرتے ہیں۔ اگر ان کے ناولوں سے ٹھیٹ پن لے لیا جائے تو موضوع پسر جائے گا، بکھر جائے گا۔ فرقہ پرستی کا زہر جس طرح نئی نسل کے ذہن کو خراب کر رہا ہے، وہ ملک اور انسان دونوں کے لیے مہلک ہے۔ تعلیمی اداروں میں جہاں پروفیسر اور دانشوران قوم مثبت افکار کا درس دیتے ہیں، وہیں جب

اذہان بالغہ کی تخریب شروع ہو جائے تو ملک اور انسانیت دونوں کا قعر جہنم میں چلے جانا کیا بعید ہے۔ جہاں موضوع اس درجہ کھردرا اور سلگتا ہوا ہو، وہاں مفرس اور قلعی دار زبان کی تلاش سستی جمالیاتی حس پر دال ہے۔ حقائق حیات کو معروضی نقطہ نظر سے نہ دیکھنا گویا اپنے زجاج کو حریف سنگ ہونے سے روکنا ہے، جو کہ ایک غیر فطری عمل ہے۔ ہمیں غور کرنا ہوگا کہ ویاس جی کی اولادوں میں نرنجن کی سوچ کیسے بدل گئی ہے اور وہ اپنے گھر کے پرانے نمک خوار منشی اللہ دین کے بارے میں کیسی زہرناک سوچ رکھتا ہے:

> ''پتاجی، میں آپ سے سچ کہتا ہوں کہ اگر آپ منشی اللہ دین کی چمڑی ادھیڑ کر دیکھیں گے نا تو اس میں آپ کو سات سو برس کی حکومت کا اتہاس دکھائی دے جائے گا۔'' (ص 16)

نرنجن ایک ریسرچ اسکالر ہے مگر اس کا ذہن ہندوتو کے زہر سے آلودہ ہو چکا ہے۔ دوسری طرف منشی اللہ دین کا بڑا بیٹا صلاح الدین بھی کئی طرح کی غلط کاریوں میں ملوث ہے۔ اللہ دین نے اپنے بیٹے کو عاق کرنے کی دھمکی دے رکھی ہے اور گھر آنے سے منع کرنے کے باوجود وہ ہفتے دس دنوں میں آہی جاتا ہے۔ اس دن بھی جب ریکھا اور شیکھر، اللہ دین کے گھر سے حلوہ وغیرہ کھا کر نکلے تو وہ آپہنچا۔ ماں برتن اٹھا رہی تھی۔ وہ بول پڑا:

> ''اماں، انہیں گھر کے سب برتنوں میں مت ملا دینا، ہاں''
>
> ''کیوں؟''
>
> ''کافروں نے کھایا ہے ان برتنوں میں''
>
> ''تو برتن دھل جائیں گے، تمہیں جو مجھے برتن میں تو نہیں کھانا—''

بحث و تمحیص کے بعد اپنے ابا سے کہتا ہے:

> ''ابا جب آپ لالہ جی کے ہاں کھاتے ہوں گے تو وہ برتن دھوئے نہیں، پھینک دیے جاتے ہوں گے۔'' (ص 24)

آج کی تاریخ بدل رہی ہے۔ تاریخ میں جو میٹھے کڑوے پھل ہوتے ہیں، انہیں قبول کر لینے میں قباحت کیا ہے۔ ہنری جیمس نے لکھا تھا کہ کامیاب ناول نگار کو اپنے ثبوت حاصل کرنے میں مورخ سے کہیں زیادہ مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تاریخ کو فکشن وہی بنا سکتا ہے جس کی قوت ادراک فزوں ہوگی۔ یوں بھی چوں کہ عبدالصمد علم سیاسیات کے پروفیسر

ہیں، لہٰذا آج کے عہد میں سیاسی عوامل نے ہماری زندگی کو کس قدر متاثر کیا ہے، اس سے وہ باخبر ہیں۔ آج کے قلم کار کے لیے علم سیاسیات اور علم الانسان سے واقف ہونا تو ضروری ہے ہی، ساتھ ہی نفسیات کا علم بھی ضروری ہے۔

موضوع کے ساتھ زبان و اسلوب کا بھی عمل دخل ہے۔ عبدالصمد کی زبان کچھ زیادہ ہی کھردری اور بے رس ہے۔ میرے خیال سے وہ موضوع نبھانے کے لیے زیادہ Committed دکھائی دیتے ہیں۔ جذبات کو کسی ابہام یا علامت کی چادر نہیں دیتے۔ نرنجن کسی شخص سے محو گفتگو ہے۔ تلخ لہجے میں وہ اپنا موقف ظاہر کرتا ہے:

> ''آپ کیا بار بار چین چین کرتے ہیں... چین سے تو مردے رہتے ہیں یا پھر اپاہج... ہم میں جب تک زندگی رہے گی، ہم کیسے چین سے بیٹھیں گے... آپ چین ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔'' (ص299)

کچھ لوگ ناول میں جذباتیت کو عیب تصور کرتے ہیں، جو غلط ہے۔ ہاں بے جا جذباتیت مناسب نہیں، مگر جب ایک فعال مسلم یا ہندو نوجوان جوش اور ولولے میں گفتگو کرے گا تو جذباتیت تو در آئے گی ہی، اگر نہیں آتی اور ناول نگار خواہ مخواہ اپنے کردار کو "Mind your language" کہہ کہہ کر خاموش کرنے کی کوشش کرتا ہے تو یہ ایک طرح سے فنکار کی ادعائیت اور ضدی پن اور کٹھ ملائیت ہے۔

''آخری داستان گو'' مظہر الزماں خاں کا ناول ہے۔ ایک سانپ ڈسے ہوئے آدمی کے چاروں طرف کچھ لوگ بیٹھے ہوئے ہیں، ایک شخص جو سگریٹ پی رہا ہے وہ ہر ایک شخص کو جگائے رکھتا ہے کہ سانپ ڈسے ہوئے آدمی کو سونے نہ دیا جائے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ شب بیداری کی جائے، لہٰذا ہر آدمی کہانی سناتا ہے۔ سگریٹ پینے والا شخص کہتا ہے:

> ''اس شخص کو سونے نہ دو۔ ایک لمحے کے لیے بھی اسے جھپکی نہ آئے۔ مسلسل جگائے رکھو، اگر وہ سو جائے گا تو ہمیشہ کے لیے سو ہی جائے گا۔'' (ص5)

کہانی کا یہ سلسلہ 159 صفحات تک پھیل جاتا ہے۔ اس کے اندر بیشتر چیزیں قصص القرآن سے ماخوذ ہیں۔ ہابیل اور قابیل کے واقعے کو، نوحؑ کے واقعے کو، اصحاف کہف کے واقعے کو ناول نگار نے فنکاری کے ساتھ داستان کی شکل دی ہے۔ بطور مثال ہابیل اور قابیل کی کہانی ملاحظہ کیجیے:

"وہ پہلی لاش پہلا قتل... اور اس کے کندھوں پر رکھی ہوئی لاش جو کائنات سے زیادہ وزنی تھی کہ شاید وہ کائنات ہی تھی کہ پہلی کائنات مری تھی اور وہ پہلی کائنات کا ماتم بڑے عجیب انداز سے کرتے ہوئے پوری زمیں پر دوڑ رہا تھا کہ اچانک پہلی بار کائیں کائیں کی آواز فضا میں گونجی کہ یہ کائنات میں دوسری آواز تھی... اس کے سر پر منڈلاتے ہوئے کوے سے برآمد ہو رہی تھی جو ہر لمحہ بعد اپنی بھدی چونچ سے زمین پر ان گنت نشانات لگا رہا تھا اور پوری زمین چھلنی کی طرح دکھائی دے رہی تھی کہ ماتم گو مرد نے اپنے کندھے پر رکھی ہوئی پہلی لاش کو زمین کے پہلے منہ میں رکھا کہ وہ زمین کا پہلا نوالہ..." (ص9)

مظہر الزماں خان نے قصوں کی روایت کا احیا کرنے کی کوشش کی ہے۔ آج جب کہ چہار سو انتشار کا عالم ہے، قصہ گوئی یا داستان گوئی کی طرف مائل ہونے کی فرصت کسی بھی فنکار کو نہیں ہے تو کیا ادب میں اس کی غایت ہی مفقود ہو چکی ہے یا ہماری سوچ اور ہماری نفسیات اب قصہ گوئی سے ہم آہنگ ہونا نہیں چاہتی؟ مظہر الزماں خاں نے قصہ گوئی کے لیے جس طرح کی فضا بندی کی ہے، وہ لائق توجہ ہے۔ ناول سے پہلے انہوں نے ایک اسکیچ پیش کیا ہے جس کی صراحت بھی ملتی ہے کہ ہابیل بھی مظہر الزماں خاں ہے اور قابیل بھی مظہر الزماں خاں ہے، سانپ ڈسا ہوا آدمی بھی مظہر الزماں خاں ہے اور آخری داستان گو بھی مظہر الزماں خاں ہے۔ اسکیچ کے نیچے ایک فقرہ درج ہے: "ازل تا ابد ایک زنجیر ہے" داستان گوئی بھی ایک نا مختتم قصہ گوئی کا فن ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ ازل سے ابد تک انسانی وجود کی داستاں سرائی جاری ہے اور جاری رہے گی۔ اگر ہم آپ داستان گوئی سے دستبردار ہو بھی گئے تو یہ چرند پرند اور یہ مناظر قدرت اس منصب جلیلہ پر فائز ہوں گے اور یہ داستان گوئی کا سلسلہ چلتا رہے گا کہ ازل تا ابد ایک زنجیر ہے۔

مظہر الزماں خاں کے اسلوب کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی قوت ادراک اور تخلیقی قوت پوری طرح محفوظ ہے۔ بادِ صرصر بھی ان کے بطون فن میں جا کر نسیم سحری میں متبدل ہو جاتی ہے اور پھر ایک لطیف اور خوبصورت اسلوب اپنے موضوع کو جلو میں لیے ہمارے سامنے نکھر آتا ہے۔

غضنفر نے کئی ناول لکھے۔ "دویہ بانی" ابھی حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ موضوع قدیم

روایت پر مبنی ہے مگر آج کے عہد پر بھی اس کے Essence کا اطلاق ہوسکتا ہے۔ پرانے وقتوں میں نچلی ذات (شودر) کو دویہ بانی سننے کا حق حاصل نہیں تھا۔ اگر کسی شودر نے سننے کی کوشش کی یا سن لی تو اس کے کانوں میں گرم سیسا پگھلا کر ڈال دیا جاتا تھا۔ تضادات و تصادمات کی پیش کش غضنفر نے خوبصورت انداز میں کی ہے۔ اگر بغائر دیکھیں تو جبر و ظلم اور استحصال کی بنیاد پر اس ناول کا معنوی انسلاک اس عہد سے پیدا ہوجاتا ہے۔ ایسے میں زمانی بُعد ختم ہوجاتا ہے۔ امیر اور غریب، برہمن اور شودر میں خط امتیاز دیہی علاقوں میں آج بھی قائم ہے۔ البتہ تعلیم اور ثقافتی تبدیلی کے زیر اثر خوشگوار تبدیلی کی امید کی جاسکتی ہے۔

غضنفر نے لفظیات کا استعمال موضوع کے لحاظ سے کیا ہے اور اسی لیے اسلوب میں گٹھاؤ ہے۔ اگر کوئی کچا فن کار اس موضوع کو فکشن بنانا چاہے تو کسی نہ کسی مقام پر اس کی نیا ڈولنے لگے گی اور پھر اسلوب کا ڈھانچہ بھی ٹوٹنے بکھرنے لگے گا۔ چوں کہ غضنفر نے کرداروں اور مکالموں کے ساتھ انصاف کیا ہے، اس لیے ان کا فن نکھر آیا ہے۔ برہمن کا بیٹا بالیشور جھگرو (چھٹولی) کی عیادت کرنے چوری چھپے جاتا ہے۔ محلے کی عکاسی دیکھیے:

> ''مکانوں کے دروازوں کے آگے بندھے، بیٹھے، لوٹتے، ہگتے، موتتے، ننگ دھڑنگ، میلے کچیلے، کالے کلوٹے، ٹیڑھے میڑھے، بے ڈول مریل بچے بھی اسکی آنکھوں میں سمانے لگے... راہ میں پڑے گوہ، گوبر، چھیرا، مینگنی، لید، مل، موت اس کی ناک اور آنکھ پر وار کرنے لگے...'' (ص 15)

اس طرح کی عکاسی وہی شخص کرسکتا ہے جسے اشیاء کا علم ہو اور ان کی معنوی جہتوں کا بھی اندازہ ہو۔ اس ناول میں غضنفر نے ایک المناک فضا تیار کی ہے۔ ایک کامیابی فنکار کی یہ بھی ہے کہ گندے ماحول میں پرورش پانے والی ''بندیا'' کو صاف ستھری اور نکھری ہوئی لڑکی بنادیا ہے۔ ساتھ ہی برہمن کے بیٹے بالیشور اور اس لڑکی کے بیچ عشق کو فطری انداز میں پروان چڑھایا ہے۔

زیریں لہروں میں دو نسلوں کی فکری چشمک اور سوچ کا تضاد بھی نظر آتا ہے۔ بالیشور کو اس کی ماں بتاتی ہے کہ بندیا سے اس کے بابا کا سمبندھ رہ چکا ہے اور یہ کوئی پاپ نہیں ہے:

> ''پاپ! کیسا پاپ؟ بابا نے کوئی پاپ نہیں کیا ہے۔ داسی سے سمبندھ رکھنا کوئی پاپ نہیں، داسی ہوتی ہی اس لیے ہے کہ سوامی جس پرکار چاہے اس کا اپوگ کرے... تم نے بھی داسی کا اپوگ کیا ہے اور اس لیے یہ کسی ودھی ودھان کے

ورودھ بھی نہیں ہے۔" (ص140)

گفتگو جب آگے بڑھتی ہے تو بالک بتاتا ہے کہ بندیا اس کے بچے کی ماں بننے والی ہے۔اس کی ماں کا ردِ عمل ملاحظہ کیجیے:

"ایسے نہ جانے برہمنوں کے کتنے ہی بچے شودر پیٹ سے جنمے پڑے ہیں تو کیا ان سب کو دو یہ بانی بننے کا ادھیکار مل جائے گا۔" (ص141)

اس طرح یہ ناول ایک اچھا اور مثبت تاثر چھوڑتا ہے۔ ناول کے اسلوب میں ہندی اور اردو لفظیات سے شعری آہنگ پیدا ہوگیا ہے۔ پر مپرائیں اور عہد قدیم کے Rituals بھی دو یہ بانی میں سمٹ آئے ہیں۔ پر مپرا جو تاریخ بن چکی ہے، اس تہذیبی تاریخ کو تخلیقی قالب میں ڈھالنا ایک کامیاب تجربہ ہے۔ یہ موضوع اردو میں عام نہیں ہے۔اس کا اسلوب بھی غضنفر کے دوسرے ناولوں "پانی"، کینچلی یا کہانی انکل سے الگ ہے۔ موضوع کی ترسیل میں ناول نگار کو پریشانی اٹھانا نہیں پڑی ہے۔

'بیان' ذوقی کا ناول ہے جو 1995 میں شائع ہوا۔ٹائٹل کے بعد والے صفحے پر'بیان' کے نیچے ایک جملہ درج ہے: بالمکند شرما جوش مرنے سے پہلے بیان دینا چاہتے تھے۔ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے پوری کہانی یہیں پر کھل گئی ہے۔ حالاں کہ اخیر دم تک یہ بیان صیغہ راز ہی میں رہ گیا ہے اور جوش کی موت ہوگئی ہے۔ جوش اس ناول میں مرکزی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں جو پرانی روایات اور قدروں کے امین ہیں۔ انہیں مشترکہ قومی کلچر کا پاس ہے۔ غالب اقبال اور حافظ شیرازی کے عقیدت مند اور مداح ہیں، خود بھی شاعری سے علاقہ رکھتے ہیں۔

اس ناول میں ذوقی نے پہلی بار کھل کر فسادات، ان کے عوامل اور ان سے پیدا شدہ حالات پر گفتگو کی ہے۔ کچھ ادیب تو مصلحتاً تمام تر کمینگی پر پردہ ڈال دیتے ہیں۔اس موضوع پر ڈھکے چھپے انداز میں گفتگو کرنے کا کوئی فائدہ نہیں ہے۔موضوع کی عوامی معنویت کے لحاظ سے ذوقی کا راست انداز بیان برمحل اور موزوں ہے۔ بیانیہ، مکالمے اور ماحول کی عکاسی کے لیے انہوں نے مصنوعی اور پر تکلف لفظیات سے کام نہیں لیا ہے۔ بالمکند شرما جوش کا کردار مستحکم اور پائیدار ہے جو اپنی موت کے بعد بھی قاری کے ذہن پر حاوی رہتا ہے۔ الزیمرس جو بھولنے کی ایک بیماری ہے، ذوقی نے بالمکند شرما کے حوالے سے بڑا ہی المناک منظر پیش کیا ہے۔ سب کے سب کھانے پر جوش صاحب کا انتظار کر رہے ہیں۔آواز دیتے ہیں، چلاتے ہیں مگر وہ اپنے

کمرے میں خاموش ہیں۔ ان کی پوتی جا کر دیکھتی ہے۔ منظر اور مکالمہ دیکھیے:

''کمرے کا دروازہ کھلا ہے... بوڑھا آئینہ کے سامنے آکر کھڑا ہو جاتا ہے... یہ چہرہ کس کا ہے... یہ کون ہے... آئینہ کے سامنے کھڑا بڈھا... وہ زبان نکالتے ہیں...''

دروازہ سے مالو چیختی ہے... ددّو!

بوڑھا پلٹتا ہے... کون؟

مالو پاس آکر بوڑھے کے ہاتھوں کو پکڑتی ہے... ددّو، چلیے نا...

آں... آں

کہاں چلوں... (ص 18-117)

ناول کا پہلا اور آخری جملہ بھی دیکھیے:

''بالمکند شرما جوش باہر نکلے تو آنکھیں انگاروں جیسی لال ہو رہی تھیں، سر چکرا رہا تھا۔ گرنے گرنے کو ہوئے تو دروازہ اپنے کمزور ہاتھوں سے پکڑنا چاہا، مگر جیسے اندر کی قوت ہی جواب دے گئی تھی۔'' (ص 9)

''ہم وہاں سے لوٹ پڑے، لیکن ہمارے قدم اتنے بوجھل تھے جتنے نوکری نہ ملنے پر ناامیدی کی حالت میں ہوتے تھے، یا اس سے بھی زیادہ بوجھل...'' (ص 259)

ذوقی نے ان دو جملوں کے درمیان میں زمانے کی تمام تر بدقماشیوں، رہنماؤں کی کج رویوں، سماجی اور گھریلو نامتوازن ماحول کو اور سیاست کے اترتے چڑھتے دریا کو وطن اور قوم یا مذہب کی آڑ میں انسانیت کا سودا کرنے والے سفید پوشوں کو بے نقاب کر دیا ہے۔ ایک مسلم نوجوان منا کا خون کرنے کے لیے نریندر اور نیل کنٹھ کا انتخاب ہوتا ہے، جب نیل کنٹھ کہتا ہے کہ کیا اس کے لیے ہمیں اپنا ہاتھ خون سے رنگنا ہوگا تو نلکانی کہتا ہے:

''پھر وہی مرکھتا— پانی پیتے ہو کہ نہیں۔ جل میں دکھائی نہ پڑنے والے، اسنکھ جیو تیرتے ہوتے ہیں۔ بھوجن کے ساتھ ہم کتنے جیو کو نوالہ بنا لیتے ہیں۔ چلتے پھرتے ہمارے پاؤں کے نیچے کتنے ہی جیو آکر کچل جاتے ہیں... یدی اس بار بھی ہم پرشنوں میں الجھ گئے تو پھر ہماری جڑیں اس بھومی سے سماپت ہونے میں سمے نہیں لگے گا۔'' (ص 233)

ذوقی کا منفرد اسلوب اور ان کا کھردرا لہجہ ان کی شناخت کا ضامن ہے۔ اس سلگتے عصر جدید

میں یہ لہجہ، یہ اسلوب ہمیں اپنا اور اپنے معاشرے کا سچا چہرہ دکھانے میں معاون ہو سکتا ہے کہ صنائع و بدائع کی دبیز چادر ان کے موضوع کو ڈھانپتی نہیں۔

'تین بتی کے راما' میں علی امام نقوی نے بمبئی کے نام نہاد مہذب گھرانوں کی قلعی کھولنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مہذب مرد اور عورتیں دو سطحوں پر جیتے ہیں— ایک گھر کے اندر کی سطح اور دوسری گھر کے باہر کی سطح۔ گھروں میں کام کرنے والے ملازموں کو راما کہا جاتا ہے۔ یہ لوگ تین بتی چوک پر رہتے ہیں۔ پرکاش ایک ڈرائیور ہے جو سکو آیا سے پیار کرتا ہے۔ موہن اور ڈھونڈو بھی کردار ہیں۔ سکو بمبئی کے سیٹھوں کے گھروں میں کام کرتی ہے اور ان سے جنسی تعلق بھی قائم کرتی ہے۔ ناجائز حمل کے اسقاط کے لیے قیمتی کپڑے اور پیسے دیے جاتے ہیں۔ پرکاش اپنے دوست کو اپنی محبوبہ سکو کے بارے میں بتاتا ہے:

> ''وہ بولی سیٹھ ساڑی اتارنے کا سو روپیہ دیتا ہے۔ نئی نئی ساڑی ولاتا ہے اور تو خالی چھین لے کر یہ سب کرنا چاہتا ہے، تیرے میں اور سیٹھ میں کتنا انتر ہے۔''

دوسرا رخ یہ ہے کہ سیٹھ کی بیویاں اور بیٹیاں بھی ملازموں کو کچھ اسی طرح استعمال کرتی ہیں۔ ایک زبانی معاہدہ ہوتا ہے جس پر زندگی چلتی رہتی ہے۔ ایک سیٹھ کی بیوی اپنے شوہر سے ہمکلام ہے:

> ''کچھ تو اسٹیٹس کا خیال کرتے— وہ دو کوڑی کا ڈرائیور ہمارے گھر آ کر ہمیں گالیاں دے گیا۔ اس نے تمہارے سامنے مجھے اپنے ساتھ سلانے کی بات کی کیوں کہ تم نے اس کی دو کوڑی کی پریمیکا کو اپنے بیڈ پر بلایا تھا۔ اسے اپنے ساتھ سلایا تھا۔ مجھے... مجھے تمہاری حرکت پر نہیں تمہاری چوائس پر اعتراض ہے۔ کتنا گھٹ گیا ہے تمہارا ٹیسٹ... چھی چھی چھی چھی...'' (ص 146)

اگر گاؤں کی عورت کو اپنے شوہر کی ایسی حرکتوں کا علم ہو جائے تو مہینوں جنگ چلتی رہے بلکہ طلاق کی نوبت تک آ سکتی ہے۔ لیکن یہاں بیوی کو اگر اعتراض ہے تو اپنے شوہر کی گھٹیا چوائس پر، ورنہ یہ تو محض ایک جملہ معترضہ کے بطور ہے۔ یہ ہماری مذہبی، تہذیبی اور معاشرتی زندگی اور اس کے نظام کے بکھرنے کا المیہ ہے۔ علی امام نقوی نے بمبئی کے معاشرے اور خادم اور خادماؤں کی مدد سے وہاں کے بیڈ روم کی حقیقت کو آشکار کرنے کی کوشش کی ہے۔

اسلوب میں برجستگی ہے کہ وہاں کے اکھڑ گنوار جس طرح باتیں کرتے ہیں ان کا اظہار

نقوی نے بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ بمبئی کے لہجے کی شناخت اس ناول میں کی جاسکتی ہے۔ جنسی استحصال اور مفلوک الحالی سے پیدا شدہ حالات نے نثری اسلوب کو بھی قدرے کھردرا مگر بیبا کانہ بنا دیا ہے۔

'مکان' ایک ایسے موضوع پر لکھا گیا ناول ہے جس طرف ذہن آسانی سے نہیں جاتا۔ ایک چھوٹے سے موضوع کو پیغام آفاقی نے وسعت عطا کی ہے۔ نیرا اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ وہ میڈیکل کی طالبہ ہے اور اپنے گھر میں اپنی ماں کے ساتھ رہتی ہے۔ اس کے گھر میں کمار بحیثیت کرایہ دار رہتا ہے۔ وہ اپنے اثر رسوخ اور پیسوں کے بل بوتے پر نیرا کا مکان اپنے قبضے میں کر لینا چاہتا ہے۔ بس اسی مرکزی خیال کے اردگرد ناول نگار نے اپنی خلاقانہ صلاحیت سے ایک ناول کا تانا بانا بنا ہے۔ نیرا، عدالتوں اور پولس چوکیوں کے چکّر لگاتی ہے اور کمار ایک کرپٹ پراپرٹی ڈیلر اشوک کی مدد سے پولس افسران کو خرید بھی لیتا ہے۔ شراب اور لڑکی بطور رشوت پیش کی جاتی ہے۔ فائیو اسٹار ہوٹل میں ڈنر اور پھر کیبرے میں ننگی لڑکیوں سے لطف اندوز ہونا گویا اس کرپٹ معاشرے اور اس معاشرے کے محافظوں کا شیوہ بن چکا ہے۔ ایک بڑا افسر آلوک جو قدرے ایماندار تصور کیا جاتا ہے، اسے بھی اشوک ورغلاتا ہے:

> ''اس دن شام کو وہ آلوک کو لیے اِدھر اُدھر گھومتا رہا۔ گاڑی میں بیٹھے بیٹھے شراب پی گئی، مرغ کھایا گیا پھر وہ دونوں کھلی ہوا میں لان میں بیٹھے رہے جب کیبرے کا وقت ہو گیا تو وہاں پہنچے۔
>
> بھائی صاحب، اس کا جسم اتنا خوبصورت اور نوجوان کہ قابل دید کیوں بھائی صاحب... اس کے جسم پر تو رکاوٹ کے لیے تھگید ہے...'' (ص259)

اس کے بعد اشوک آلوک کو ایک ہوٹل لے جاتا ہے جہاں وہ ایک دوشیزہ مدھو کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا ہے:

> ''وہ اس چھوٹی لڑکی کو دیکھ رہا تھا، کیسی جھیل جیسی گہری آنکھیں تھیں اور بدن ایسا گول مٹول اور خوبصورت جیسے بچوں کا — نرم — گود میں اٹھا لینے کو جی چاہ رہا تھا... کیسا ہوگا اس کا جسم کتنا نرم، کتنا گورا — کتنا لچک دار اور اس کو توڑنے میں کتنا مزا آئے گا... مدھو کیسے آہستہ آہستہ یوں بے پردہ ہو گئی تھی جیسے ابلا ہوا انڈا اپنے خول سے باہر نکل آتا ہے۔'' (ص260)

اس طرح کی عکاسی کئی مقامات پر کی گئی ہے۔ کبھی کبھی ایسا لگتا ہے جیسے ناول نہیں بلکہ کوئی سستی فلم دیکھ رہے ہیں۔ کہیں کہیں اس ناول پر فلسفیانہ افکار کا رنگ بھی نظر آتا ہے۔ جو نیرا کی سوچ کا حصہ ہے۔ کیوں کہ اس کے اندرون میں خود کلامی اور کشمکش کی ایک چنگاری ہے۔ ایک ٹکڑا:

> ''میں ہر ایک کو اپنے مرکز کی طرف کھینچتی ہوں اور میں ہی ہوں جو اس پوری کائنات کے ذرّے ذرّے کو چلاتی ہوں... میں مسلسل اپنا اظہار چاہتی ہوں، لیکن جب بھی میں ظاہر ہوتی ہوں، میری شکل متعین ہوجاتی ہے اور وہ کچھ اور ہوجاتی ہے اور میں پھر پیچھے پردے میں رہ جاتی ہوں...'' (ص330)

پیغام آفاقی کا یہ ناول صرف مالک مکان اور کرایہ دار کی کہانی پیش نہیں کرتا بلکہ معاشرے کی مختلف جہتوں کو سامنے لاتا ہے۔ اس ناول سے اندازہ ہوتا ہے کہ پولس برادری اور معاشرے میں برائیوں کو فروغ دینے والوں کے درمیان ایک طرح کی سانٹھ گانٹھ ہوتی ہے۔ پیغام آفاقی کا تعلق چوں کہ پولس محکمے سے رہا ہے، اس لیے وہ اس کی باریکیوں اور نشیب وفراز کو زیادہ بہتر سمجھتے ہیں۔ نیرا کے کردار کو ناول نگار نے ایک Ideal بنا کر پیش کیا ہے مگر اس میں جدوجہد کا مادّہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔

پیغام آفاقی کا اسلوب سیدھا سچا ہے۔ کہیں کہیں سادگی میں مصنوعی اور بھاری بھرکم زبان در آنے سے اسلوب ناہموار ہوگیا ہے۔ پھر بھی انہوں نے شعور کی پختگی اور فنی بصیرت کا ثبوت دیتے ہوئے مکان کی تکمیل کے بعد اپنا ایک اسلوب پیدا کرہی لیا ہے۔ اس ناول میں کچھ چیزیں دہرائی گئی ہیں۔ اگر سو صفحات کم کردیے جاتے تو کہیں کہیں بے جا طوالت سے جو اکتاہٹ ہوتی ہے، وہ عیب ختم ہوجائے گا۔

یعقوب یاور کا ناول 'دل من' 1998 میں شائع ہوا۔ تمدن کے پس منظر میں تحقیقی مواد اکٹھا کرنے کے بعد یعقوب یاور نے اسے فکشن کا روپ دیا ہے۔ انہوں نے اسے نیم تاریخی ناول کہا ہے۔ میں اسے تاریخی ناول کہتا ہوں۔ کیا تاریخی ناول کہنے سے اس کی ادبیت کے مجروح ہونے کا خدشہ ہے؟ یہ تاریخی ناول التمش، نسیم حجازی یا شرر کی طرح نہیں ہے۔ دل من کے بارے میں مصنف نے ایک مورّخ کریمر کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ موہن جوڈرو کا ہی پرانا نام ہے۔ پیش لفظ میں یعقوب یاور نے کئی طرح کی وضاحتیں کی ہیں۔ وضاحت نمبر-6 کا یہ

حصہ دیکھیے:

''اس ناول میں کہانی کو آگے بڑھانے میں تاریخی حقائق کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس بات کا لحاظ بھی رکھا گیا ہے کہ معلوم سیاسی، تہذیبی اور مذہبی حقائق کے خلاف کوئی بات نہ آنے پائے۔ پھر بھی تخیل پر مبنی ایک ناول ہے، تاریخی دستاویز نہیں۔'' (ص10)

اس ناول کا پہلا جملہ اور آخری جملہ ایسا ہے جس میں 'سورج' کا استعمال ہوا ہے۔ دونوں جملے یوں ہیں:

''کرۂ ارض پر گناہ گار انسانوں کی بداعمالیوں سے شرمندہ سورج پردۂ مغرب میں منہ چھپانے کی کوشش کر رہا تھا۔'' (ص11)

''اس کے بعد سورج نے اس حسین شہر، دیوتاؤں کی پسندیدہ سرزمین، جنت نظیر دل من کی شہر پناہ کی پھاٹک کو کھلتے پھر کبھی نہیں دیکھا۔'' (ص221)

اگر پورا ناول نہ بھی پڑھا جائے اور تمدن سندھ سے واقفیت ہو تو پورا ناول سمجھ میں آسکتا ہے۔ اوپر جو 'سورج' کا استعمال ہوا ہے۔ یہ قدرت کی آنکھیں ہیں۔ دونوں جملوں میں 'سورج' پر یاس کا سایہ نظر آتا ہے۔ سورج گویا بطور کردار کے یہاں استعمال ہوا ہے۔

''دل من'' جو جنت نظیر تھا، وہاں لوگوں کی بداعمالیاں اتنی بڑھ گئیں کہ آخر کار قدرت نے اُسے ایک طوفان عظیم کے ذریعہ تباہ کر دیا۔ آخری حصے سے یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

''نہ تو بارش کی شدت میں کوئی کمی آئی تھی اور نہ دریائے سندھ کا غضب کم ہوا تھا۔ دھیرے دھیرے شہر کا یہ آخری حصہ، دل من پالک کی رہائش گاہ، نہایت مستحکم کوٹ پانی کے اندر ڈوبتا جا رہا تھا۔ اب یہ لوگ بھی اپنی زندگی سے مایوس ہو چکے تھے اور اپنے اپنے پاپوں کو یاد کر کے دیوتاؤں سے معافی مانگ رہے تھے تا کہ ان کے دل کو کچھ شانتی ملے۔'' (ص220)

یعقوب یاور کے تہذیبی و تاریخی شعور اور فنی بصیرت کے امتزاج سے اردو کو ایک ایسا ناول مل گیا ہے جو نئی نسل کے لیے بصیرت افروزی کا کام کرتا رہے گا۔ اگر فنی خود اعتمادی اور تخلیقی قوت کا فقدان ہوتا تو یعقوب یاور اس تاریخ کی پوتھی کو فکشن کے بدلے کچھ اور بنا دیتے۔ بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ ایک خاص تناظر کے باوجود یعقوب یاور ماحول اور تاریخ کی جگالی کرتے نظر

نہیں آتے۔ ان کے صاف ستھرے اسلوب نگارش نے تہذیبی تاریخ کو مزید منزہ و مجلّی کردیا ہے۔ انہوں نے بیانیہ کے لیے تو خالص شستہ اردو زبان کا استعمال کیا ہے لیکن مکالموں میں کردار کے مطابق بیشتر ہندی اور ہندوستانی کا خوبصورت استعمال کیا ہے: ’’تم چاہو تو میری سہایتا کرسکتی ہو مجھے ان سے ملواؤ۔ میں ان کے چرن چھوکر ان سے شما مانگ لوں گی۔‘‘ یہ کہتے ہوئے کیتی کی آنکھوں میں آنسو چھلک آئے۔ وغیرہ۔

یہاں ہر ناول نگار کے ایک ایک ناول کا ذکر ہوا ہے مگر یعقوب یاور کا عزازیل (2001) جو سب سے تازہ ناول ہے، اس کا ذکر مختصراً یہاں کردینا اس لیے ضروری ہے کہ موضوع کے لحاظ سے اردو میں کسی نے عزازیل کو کردار بنا کر پورا ناول لکھنے کی جرأت نہیں کی۔ مجھے اس ناول نگار کی محنت شاقہ اور جرأت مندی پر رشک آتا ہے۔ عزازیل کی زندگی اور اس کے اطراف و انسلاک پر مبنی ناول وہاں ختم ہوجاتا ہے جہاں عزازیل دربار الٰہی سے مردود ہوجاتا ہے۔ یعنی عزازیل کے ابلیس بننے تک کے کوائف کی دقت نظری سے چھان پھٹک کرکے انہیں فکشن کا رنگ دے دیا گیا ہے، یہ یعقوب یاور کا کمال ہے۔ ’دل من‘ اور ’عزازیل‘ دونوں ناول ایسے ہیں کہ دیدہ وروں کی قوت بینائی اور نقادوں کی قوت فہم کا امتحان لینے کے لیے کافی ہیں۔

آشا پربھات کو بیشتر لوگ (میں بھی) ایک شاعر کی حیثیت سے جانتے ہیں۔ لیکن 1997 میں ان کا ایک ناول ’دھند میں اگا پیڑ‘ شائع ہوا۔ یہ ناول منشور، کراچی میں قسط وار شائع ہوتا رہا۔ اس میں کوئی چونکانے والی کہانی نہیں مگر ایک شادی شدہ عورت جو دوسرے مرد کے عشق میں گرفتار ہوجاتی ہے، اس کے احساس اور کشمکش کو بڑی خوبصورتی سے پیارے اور نکھرے ہوئے اسلوب میں پیش کردیا گیا ہے۔ کہیں پر بھی غیر فطری اقدام کا گزر نہیں کہ جذبات کی پیش کش میں علم نفسیات سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ماجرا نگاری پر خاص توجہ ہے۔ یعنی گٹھا ہوا پلاٹ ہے۔ عشق کے وائرل اٹیک کو وہ کچھ اس طرح بیان کرتی ہیں:

> ’’جس کی کشش کی قید میں میں پھنستی جارہی ہوں، کیا ہے وہ کشش؟ کہیں اس کی بولڈنس تو نہیں جسے وہ برابر استعمال کررہا ہے۔ کہیں کوئی گنجائش نہیں رہنے کے باوجود ہماری ازدواجی زندگی کی مضبوط دیوار کی اینٹ کیسے کھسک رہی ہے اور ان دراڑوں سے اس کا داخلہ ہورہا ہے...‘‘ (ص 31)

نرم جذبات کی گرمی اس ناول میں جا بہ جا ملتی ہے۔ اسلوب اور لفظیات کی سطح پر آشا پربھات بہت متاثر کرتی ہیں۔ مناظر کو لفظوں کا پیرہن عطا کرنا انہیں خوب آتا ہے۔ ایک طرح کی جرأت مندی بھی اس نسائی لب و لہجے میں موجود ہے۔ ایک منظر:

''کپڑوں سے بھری بالٹی لیے دھیرے دھیرے میں سیڑھیاں چڑھ رہی ہوں۔ تبھی نیچے ہلکی آہٹ ہوتی ہے . . . . جب تک بالٹی رکھ کر میں پلٹتی تب تک میرا جسم کسی کی بانہوں کے شکنجوں میں کس جاتا ہے اور ہونٹوں پر گرم لاوے کی طرح جلتے ہوئے ہونٹ چسپاں ہوجاتے ہیں... اس دوران تیز تیز سانسوں کے درمیان اس کی مدھم سرگوشیاں میرے کانوں میں گونجتی ہیں... آئی لو یو۔'' (ص18)

جہاں فسادات اور سیاسی حالات کے نشیب و فراز پر اتنے ناول لکھے جارہے ہیں۔ آشا پربھات نے عورت اور مرد کے درمیان پلتے بڑھتے لطیف جذبۂ محبت کو موضوع بنایا ہے۔ اس کی پذیرائی نہیں ہوسکی کہ آشا ایک شاعرہ کی حیثیت سے ناول نگار آشا پر حاوی رہی۔ حالاں کہ ایمانداری سے اس ناول کا بھی تجزیہ ہونا چاہیے۔

راقم الحروف نے 'آنکھ جو سوچتی ہے' کے نام سے ایک ناول لکھا۔ حشر برا ہوا کہ شاید میں اس کا اہل نہیں تھا۔ کسی نے بغیر پڑھے ہوئے رائے دی کہ مجھے تنقید اور شاعری سے الگ نہیں ہٹنا چاہیے۔ کسی نے کہا کہ فسانۂ عجائب کی زبان ہے اور کسی نے کہا جذباتیت بہت ہے۔ ناول کا موضوع خالص فساد اور اس سے پیدا شدہ حالات پر مبنی ہے۔ کوشش کی ہے کہ کردار کے مطابق اس کی گفتگو ہو۔ میں صرف تین اقتباسات پیش کروں گا۔ موضوع اور اسلوب سمجھ میں آجائے گا:

''رخ کائنات پر سیاہ چادر سی تن گئی۔ پرندے اپنے آشیانوں میں لوٹ آئے۔ شیر خوار بچے رات ہوتے ہی اپنی ماؤں کی گود میں دبک کر سوگئے۔'' (ص9)

''ایک طوفان تھا جو گزر گیا۔ چڑھا ہوا دریا تھا کہ اتر گیا۔ موجوں کے تھپیڑے تھے کہ پرسکوں ساحلوں میں سما گئے۔ چیخ پکار تھی کہ فضا میں تحلیل ہوگئی جیسے سگریٹ کے مرغولے تحلیل ہوجاتے ہیں۔'' (ص66)

''سورج کی ٹکیا آج کچھ زیادہ سرخ ہوگئی تھی۔ ندی کے خون آلود پانی پر جب

سورج کی کرنیں پڑی ہوں گی تو اس کا انعکاس ہوا ہوگا جس سے یہ نکیا اور بھی
سرخ ہوگئی۔" (ص103)

جن ناولوں کا ذکر یہاں کیا گیا، ان میں موضوعات کے لحاظ سے تنوع پایا جاتا ہے۔ اسلوب بھی سب کا الگ الگ ہے۔ لہٰذا نئے ناولوں کے توانا اسلوب اور جرأت مندانہ انداز تحریر سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ابھی فکشن پر زوال نہیں آنے والا اور اس کی تخمیریت (Decayingness) کے آثار بھی نہیں۔

○

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068
@Stranger

ٹوبہ ٹیک سنگھ کے نقاد

سعادت حسن منٹو نے بہت لکھا اور اسی طرح اُن پر بھی بہت لکھا گیا۔ ان کی تحریریں اپنی مختلف جہتوں کے ساتھ ہمارے سامنے موجود ہیں۔ میں یہاں سعادت پرستی کے بجائے سعادت مندی سے کام لیتے ہوئے ان کے مشہور افسانے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور ان پر تنقیدی تحریروں کے حوالے سے ایک طرح کا مکالمہ قائم کرنے کی کوشش کروں گا۔ مجھے معلوم ہے کہ منٹو کی فنی عظمت 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' ہی کی طرح تمام اقسام کی افسانوی تحریروں کے بیچوں بیچ پورے طور پر استحکام و استقامت کے ساتھ کھڑی ہوئی ہے۔

'ٹوبہ ٹیک سنگھ' جنوری 1954 میں شائع ہونے والے مجموعے 'پھندنے' میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں گیارہ افسانے اور ایک ڈراما 'اس منجدھار میں' شامل تھا۔ اس مجموعے کے صرف دو افسانوں 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور 'پھندنے' کو شہرت ملی بقیہ افسانے تقریباً اوراق پارینہ کا حصہ بن کر رہ گئے۔

منٹو چوں کہ فلموں کے لیے بھی Script لکھا کرتے تھے اس لیے ان کے اندر کفایت لفظی کے ساتھ ساتھ بصری پیکروں (Visual Images) سے کام لینے کا عمل بہت نظر آتا ہے۔ ایک زاویۂ مطالعہ یہ بھی بتاتا ہے کہ اس افسانے کو پوری طرح بصری پیکروں کے سہارے پیش کیا جاسکتا ہے یعنی Shoot کیا جاسکتا ہے۔ سارے کردار متحرک اور فعال ہیں۔ مرکزی کردار بشن سنگھ گرچہ خاموش طبع اور بے ضرر اور بقول جگدیش چندر ودھاون مجہول ہے، اپنا کردار آخر میں Perform کرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہم ایک خوبصورت المیہ ڈراما دیکھ رہے تھے اور پھر اچانک ہی پردہ گر گیا۔ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کے اختتام کی منطق غیر ضروری ہو گئی ہے۔ پروفیسر شافع قدوائی نے بجا طور پر یہ لکھا ہے:

> "کہانی پن کے مروجہ Mannerism سے انکار کے اولین نقوش منٹو کے یہاں ملتے ہیں۔ منٹو نے اپنے بعض افسانوں میں منطقی انجام (Logical Conclusion)

کو گھماؤدار کلائمکس یا کلائمکس کی صورت میں پیش کیا ہے۔"

(فکشن مطالعات: پس ساختیاتی پس منظر، 2010، ص59، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی6)

زیر بحث افسانہ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ تقسیم کے المیہ کو نشان زد کرتا ہے۔ لیکن اس کہانی میں کیا صرف یہی کچھ ہے۔ منٹو کچھ اتنا سادہ کار بھی نہیں۔ منٹو کی شخصیت اور افتادِ طبع کو سمجھنے کے لیے دو مضامین عصمت چغتائی کا 'میرا دوست، میرا دشمن' اور اپندر ناتھ اشک کا 'منٹو— میرا دشمن' بہت ہی اہم ہیں۔ ظاہر ہے کہ منٹو کی افتادِ طبع ان کے افسانوں میں محسوس کی جاسکتی ہے۔ اس افسانے میں بشن سنگھ مرکزی کردار ہے جو دو ڈھائی صفحے کے بعد ہی سامنے آتا ہے لیکن اس سے پہلے بھی چند اہم نکات اور مناظر ہیں۔

(1) ایک مسلمان پاگل جو بارہ برس سے ہر روز باقاعدگی کے ساتھ 'زمیندار' پڑھتا تھا اس سے جب اس کے ایک دوست نے پوچھا "مولبی ساب، یہ پاکستان کیا ہوتا ہے" تو اس نے بڑے غور و فکر کے بعد جواب دیا۔ ہندوستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں اُسترے بنتے ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مولبی ساب نے جواب میں ہندوستان کی وہ جگہ جسے پاکستان کہا، وہاں اُسترے بننے کی بات کیوں کی؟ کیا اس 'اُسترے' کو منٹو نے یونہی استعمال کر دیا ہے یا اس کا بھی کوئی معاشرتی، سیاسی اور صنعتی سیاق ہو سکتا ہے؟

(2) ایک سکھ پاگل نے دوسرے سکھ پاگل سے پوچھا— "سردار جی ہمیں ہندوستان کیوں بھیجا رہا ہے، ہمیں تو وہاں کی بولی نہیں آتی۔

دوسرا مسکرایا— مجھے تو ہندوستوڑوں کی بولی آتی ہے— ہندوستانی بڑے شیطانی آکڑ آکڑ پھرتے ہیں۔"

غور کیجیے کہ منٹو نے اس 'بولی' کے مسئلے کو سامنے کیوں پیش نظر رکھا؟ اپنی دھرتی اور اپنی جگہ چھوڑ کر دوسری جگہ منتقل ہونے پر یہ بولی یا زبان ہوتی ہے جو جینے کا سہارا بھی بنتی ہے۔ آدمی اگر کسی سے اپنے جذبات Share کرنا چاہے تو اس کے لیے بھی 'بولی' اہم ہوتی ہے۔ اگر زبان کم آتی ہو اور بولی آتی ہو، تو بھی کام چل سکتا ہے۔

(3) ایک دن نہاتے نہاتے ایک مسلمان پاگل نے 'پاکستان زندہ باد' کا نعرہ اس زور سے بلند کیا کہ فرش پر پھسل کر گرا اور بے ہوش ہو گیا۔

ایسا تو نہیں کہ منٹو نے پاکستان کے تئیں بے جا جذباتیت کو ایک پاگل کے نعرے میں ضم کر دینے کی کوشش کی ہو۔ یا یہ بھی محض زیبِ داستان کے لیے ہے۔ اس ایک نعرے کے پیچھے منٹو نے ایک خاص طرح کی ذہنیت کی طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

(4) بعض پاگل ایسے بھی تھے جو پاگل نہیں تھے۔ ان میں اکثریت ایسے قاتلوں کی تھی جن کے رشتہ داروں نے افسروں کو دے دلا کر پاگل خانے بھجوا دیا تھا کہ پھانسی کے پھندے سے بچ جائیں۔

منٹو نے یہاں سخت آزمائش اور ابتلا کی گھڑی میں وہ جو مکاری اور عیاری سے باز نہیں آتے، ان کے چہروں سے نقاب نوچ پھینکنے کی کوشش کی ہے۔ ہم چاہیں تو یہاں سے بھی سرسری گزر جا سکتے ہیں۔

(5) جھاڑو دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور ٹہنے پر بیٹھ کر دو گھنٹے مسلسل تقریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلے پر تھی... ڈرایا دھمکایا گیا تو اس نے کہا۔

''میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں۔ میں اس درخت ہی پر رہوں گا۔''

منٹو نے یہ دکھایا ہے اور آگے لکھا ہے کہ اس کا دورہ جب سرد پڑا تو وہ نیچے اتر آیا اور ہندو سکھ دوستوں سے گلے مل مل کر رونے لگا۔ آخر یہ کون سی جبلی قوت ہے جو پاگل کو بھی احساسِ جدائی پر آمادہ کرتی ہے۔ منٹو انسانی جبلتوں اور اس کی قدرتوں نیز ان کے منفی و مثبت اثرات سے بخوبی واقف تھے۔ یہ واقفیت علم کی حد تک نہیں تھی بلکہ وہ اپنے کرداروں کے مستحکم کرنے میں اپنی اس واقفیت سے بہت کام لیا کرتے تھے۔

(6) ایک موٹے مسلمان پاگل نے جو مسلم لیگ کا سرگرم رکن رہ چکا تھا اور دن میں پندرہ سولہ مرتبہ نہایا کرتا تھا یک لخت یہ عادت ترک کر دی۔ اس کا نام محمد علی تھا۔ چنانچہ اس نے ایک دن اپنے جنگلے میں اعلان کر دیا کہ وہ قائد اعظم محمد علی جناح ہے۔

اس موٹے مسلمان پاگل کو اس قدر ہوش تھا کہ اس کا نام محمد علی ہے اور قائد اعظم کا نام محمد علی جناح ہے لہٰذا اسی مماثلت کے سبب اُس نے ایسا کیا بھی۔ افسانے میں کبھی کبھی یہ Parallelogram اور مساویت غیر فطری بھی لگتی ہے۔ یہ مماثلت از خود پیدا نہیں ہوئی ہے بلکہ خود منٹو نے یہ مماثلت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

(7) لاہور کا ایک نوجوان ہندو وکیل تھا جو محبت میں ناکام ہو کر پاگل ہو گیا تھا۔ جب اس نے

سنا کہ امرتسر ہندوستان میں چلا گیا تو اُسے بہت دکھ ہوا۔ اُسی شہر کی ایک ہندو لڑکی سے اُسے محبت ہو گئی تھی... جب تبادلے کی بات شروع ہوئی تو وکیل کو کئی پاگلوں نے سمجھایا کہ وہ دل برا نہ کرے، اس کو ہندوستان بھیج دیا جائے مگر وہ لاہور چھوڑنا نہیں چاہتا تھا اس لیے کہ اس کا خیال تھا کہ امرت سر میں اس کی پریکٹس نہیں چلے گی۔

میری سمجھ میں یہ نہیں آیا کہ اس پاگل کو اس قدر ہوش بھی تھا اور وہ اپنے پیشۂ وکالت کے تئیں اتنا حساس تھا۔ حالاں کہ راہ عشق میں تو بہت کچھ لٹا دینا بھی آسان ہوتا ہے۔ یا تو وہ نوجوان وکیل کچا عاشق تھا یا مصنوعی پاگل۔ ایسے میں کبھی کبھی اور کہیں کہیں منٹو کی کردار نگاری میں بھی صناعی کا عنصر نظر آتا ہے۔

(7) یورپین وارڈ میں دو اینگلو انڈین پاگل تھے۔ وہ چھپ چھپ کر گھنٹوں آپس میں اس اہم مسئلے پر گفتگو کرتے رہتے کہ پاگل خانے میں ان کی حیثیت کس قسم کی ہوگی — بریک فاسٹ ملا کرے گا یا نہیں۔ کیا انھیں ڈبل روٹی کے بجائے بلڈی انڈین چپاتی تو زہر مار نہیں کرنا پڑے گی۔

یہاں بھی وہی ہوش مند اور نہایت ہی دل چسپ قسم کے پاگل ہیں جنھیں پاگل خانے میں اپنی حیثیت کے بننے بگڑنے کی فکر ہے یہاں تک کہ انھیں بریک فاسٹ اور ڈبل روٹی کے بجائے چپاتی دیے جانے کا تصور ستا رہا ہے۔

میں نے اس کہانی کے حوالے سے جو تنقیدیں پڑھی ہیں ان میں مذکورہ بالا سات طرح کے پاگلوں پر یا تو کوئی روشنی نہیں ڈالی گئی اور اگر کسی نے ڈالی بھی ہے تو وہ بھی سرسری۔ بیشتر کا سروکار آگے آنے والے پاگل بشن سنگھ یعنی ٹوبہ ٹیک سنگھ سے رہا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ منٹو جیسا کفایت شعار فنکار دو ڈھائی صفحے کیا یونہی ضائع کر دیتا ہے؟ کیا محض پاگل خانے کی فضا بندی کے لیے انھوں نے یہ کام کیا ہے۔ یہ تو سب کو معلوم ہے کہ کسی بھی پاگل خانے میں مختلف نوع کے پاگل ہوتے ہیں جن کے محرکات بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔

اس میں کیا شبہ ہو سکتا ہے کہ یہ افسانہ آدمی کے اپنی زمین سے کٹ جانے اور اُسے پیدا ہونے والے ارتعاشات اور شدید جذباتی لمحات کو پیش کرتا ہے۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ منٹو نے جتنے پاگلوں کو جمع کیا ہے ان سب میں ہوش مندی، دانشوری، اپنے Career کے تئیں فکر مندی یہ سب کچھ موجود ہے۔ مجھے تو کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ منٹو زبردستی کا پاگل بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جن سات پاگلوں کا ذکر کیا گیا اگر ان سب کرداروں کی جزیات اور ان

کے تمام تر حوادثاتِ زندگی، ان کی محرومیاں اور کامرانیاں، ان کے گناہ، ان کی نیکیاں یعنی یہ کہ ایک آدمی کی ذات کے خارجی و داخلی رموز اور اسرار خواہ جو بھی ہوں، ان کی اگر صحیح صحیح پیش کش ہو تو ایک ناول تیار ہو جائے۔ یہاں اس افسانے میں اصل کہانی بشن سنگھ کی ہے بقیہ باتیں غیر ضروری ہیں۔ اگر یہ ضروری ہوتیں تو پاگلوں کی یہ تصویریں اس قدر اکھڑی اکھڑی اور Patch up کی ہوئی اور تصنع سے بھرپور معلوم نہ ہوتیں۔ لیکن مجھے اپنی تردید کرنے دیجیے۔ اپنے ناقص مطالعے کی بنیاد پر یہ سمجھ پایا ہوں کہ یہ مختلف طرح کے پاگل تو ہیں لیکن منٹو نے ان کی مدد سے مختلف ذہنوں اور طرزِ فکر کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یعنی منٹو نے ان سے صرف فضابندی کا مصرف نہیں لیا ہے۔ اس طرح اس افسانے میں ان سات طرح کے پاگلوں کے وجود کا منطقی جواز بن جاتا ہے اور اسی سے تہہ داری بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر خالد اشرف نے اپنی کتاب 'فسانے منٹو کے اور پھر بیاں اپنا' میں لکھا ہے کہ جو لوگ پاگل کہلاتے ہیں وہ بھی صدفی صد حواس باختہ نہیں ہوتے بلکہ اکثر Mal-adjusted قسم کے لوگ ہوتے ہیں جو روشِ عام کے ساتھ نہیں چل پاتے۔ اسی میں آگے چل کر انھوں نے Abnormal Psychology کی رو سے ذہنی طور پر بیمار لوگوں کی رائج 33 اصطلاحات درج کی ہیں۔ اگر ان تمام اصطلاحات کی روشنی میں ہم سب اپنا اپنا جائزہ لینے بیٹھیں تو ہم میں سے ہر ایک پر کوئی نہ کوئی اصطلاح چسپاں ہو ہی جائے گی۔ یوں بھی ہم عام بول چال میں بہت آسانی کے ساتھ کسی کے لیے بھی استعمال کر دیتے ہیں۔ ارے چھوڑو وہ تو پاگل ہے۔ اب تمھارے جیسے پاگل سے کون بات کرے۔ اُس کا باپ تو بہت بڑا پاگل ہے وغیرہ۔

محمد حسن عسکری منٹو کے فن پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اپنے تین صفحے کے نوٹ 'منٹو کا مقام' میں لکھتے ہیں:

> ''جب آدمی اپنے اعصاب پر پہرے بٹھا دے تو نتیجہ ظاہر ہے۔ منٹو کی شخصیت اردو کے افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھی۔ اس معنی میں کہ اس نے اپنے احساسات پر کسی قسم کی بندشیں نہیں لگائی تھیں...''

آگے لکھتے ہیں:

> ''اسی لیے اس کے بڑے افسانوں کو برا سمجھنے کے باوجود، میں منٹو کو اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار کہتا ہوں۔''　(نقوش، لاہور ص 274، 49,50)

اعصاب پر پہرے نہ بٹھائے مگر اعصاب پر قابو تو رکھے۔ کبھی کبھی افسانہ نگار اپنے اعصاب پر قابو نہیں رکھ پاتا۔ بالخصوص جب پاگلوں کی نفسیات موضوع افسانہ ہو تو افسانہ نگار کے لیے اپنے اعصاب پر قابو رکھنا از حد ضروری ہو جاتا ہے۔

یہ بھی غور طلب ہے کہ حسن عسکری منٹو کے بڑے افسانوں کو برا سمجھنے کے باوجود انھیں اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار تصور کرتے ہیں۔ اس پر مجھے کچھ بھی نہیں کہنا کیوں کہ شاید اس نوع کے جملوں کی ترسیل مجھ تک نہیں ہو پاتی۔

(1) ایک دن نہاتے نہاتے ایک مسلمان پاگل نے پاکستان زندہ باد کا نعرہ اس زور سے بلند کیا کہ پھسل کر گرا اور بے ہوش ہو گیا۔

(2) جھاڑو دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور مسلسل دو گھنٹے تقریر کرتا رہا۔ دو گھنٹے مسلسل تقریر کرنا اور وہ بھی ہندوستان اور پاکستان کے نازک مسئلے پر، غور طلب ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ بشن سنگھ کے علاوہ جتنے پاگل اس افسانے میں آئے ہیں وہ منٹو کے خارجی کردار ہیں جو نہ تو افسانہ نگار کے باطن سے تعلق رکھتے ہیں اور نہ ہی قارئین کے باطن میں اتر پاتے ہیں۔ البتہ جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا کہ ان کے ذریعہ مختلف ذہنی میلانات کو ظاہر کرنا مقصود ہے۔ جگدیش چندر ودھاون نے، حالاں کہ ان تمام پاگلوں کی معنویت تسلیم کی ہے۔ لیکن ان کا تنقیدی زور بھی بشن سنگھ جیسے مرکزی کردار پر آکر ٹھہر گیا ہے۔ وہ بشن سنگھ کو ذہنی طور پر پوری طرح پاگل تصور نہیں کرتے اُن میں ہوش مندی کی رمق ہے، میں بھی یہی سمجھتا ہوں۔ اُن کے بقول:

> ''یوں بھی پاگل خانے میں کافی تعداد ایسے لوگوں کی ہے جن کے لواحقین انھیں پھانسی کے تختے سے بچانے کی غرض سے زنجیروں میں جکڑ کر پاگل خانے میں داخل کرا گئے تھے، بشن سنگھ بھی شاید ان میں سے ایک تھا۔'' (ص 466)

منٹو نے بشن سنگھ کو پھانسی کے تختے سے بچانے کی غرض سے پاگل خانے میں داخل کرائے جانے والوں میں قطعی شامل نہیں کیا ہے۔ یہ ذکر بہت پہلے عمومی طور پر ہوا ہے اور بشن سنگھ سب سے بعد میں سامنے آتا ہے جو پندرہ برسوں سے اسی طرح ہے۔ خاموش طبع اور تقریباً Passive رہنے والا کردار۔ اگر وہ انھی مصنوعی پاگلوں میں شامل ہوتا تو اپنی بیٹی کو کیسے نہیں پہچانتا جو ہر مہینے اس سے ملنے آتی ہے۔ یہ بھی ایک عجیب سی بات لگتی ہے کہ بشن سنگھ بیٹی کو تو نہیں پہچانتا لیکن دوسرے رشتہ دار جب اس سے ملنے آتے ہیں تو وہ پہچان لیتا ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ اس کی

بیٹی پندرہ برسوں کے بعد اچانک بشن سنگھ کے سامنے آکر کھڑی ہوگئی ہے۔ منٹو نے لکھا ہے کہ ہر مہینے وہ اُس سے ملنے آتی ہے۔ ایسا ہے تو پھر بشن سنگھ اپنی بیٹی کی شناخت کیوں نہیں کر پاتا اور اگر جگدیش چندر ودھاون کی بات مان لی جائے کہ بشن سنگھ بھی شاید انھی لوگوں میں سے ایک تھا جنھیں پھانسی کے خوف سے ان کے رشتہ داروں نے پاگل خانے پہنچا دیا تھا، تو یہ سوال مزید اہم ہو جاتا ہے کہ اسے اپنی بیٹی کی پہچان کرنی چاہیے تھی لیکن ودھاون کا زاویۂ نظر یہاں مسترد ہو جاتا ہے۔ البتہ جگدیش چندر ودھاون نے کوشش کی ہے کہ بشن سنگھ کے منہ سے نکلنے والے بظاہر بے معنی بلکہ بباطن بھی بے معنی فقروں کو نئی معنوی جہتیں عطا کر دی جائیں۔ اس کوشش میں وہ قدرے کامیاب بھی نظر آتے ہیں۔

اس کہانی کا تجزیہ اردو فکشن کے مشہور ناقد جناب وارث علوی نے بڑی ہی خوبصورتی سے کیا ہے۔ انھوں نے اس بات کی شکایت کی ہے کہ جب بھی اور جہاں بھی ٹوبہ ٹیک سنگھ کا ذکر ہوتا ہے تعریف کے ساتھ ہوتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ پر ایک پیراگراف نظر سے ایسا نہیں گزرا جو افسانہ کے متعلق ناقدانہ بصیرت کا حامل ہوتا۔ وارث علوی نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ یہ جو ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے، اس کے ذریعہ منٹو یہ دیکھنا اور دکھانا چاہتا ہے کہ وہ آدمی جو خارجی دنیا سے اپنا رابطہ گنوا بیٹھا ہے اُس پر انسانوں اور علاقوں کی ہیرا پھیری کا کیا اثر پڑتا ہے۔ انھوں نے ایک چبھتی ہوئی بات کہی ہے کہ:

> ''ملک کے تقسیم ہوتے ہی بشن سنگھ جس پاگل خانے میں تھا اُس کے باہر بھی ایک بڑا پاگل خانہ کھل گیا تھا۔ اس پاگل خانے کی تعمیر ملک کے ہوش مند سیاست دانوں کے ہاتھوں ہوئی تھی۔'' (منٹو: ایک مطالعہ، ص 202)

وارث علوی کے مشاہدے میں ایک حد تک تکلیف دہ صداقت ہے۔ ہم میں سے شاید ہی کوئی شخص ایسا ہو جو اس بات سے انکار کرے کہ آزادی اور تقسیم اور پھر تقسیم کے وقت پیدا ہونے والے حالات کے پیچھے کہیں نہ کہیں سیاست دانوں ہی کی مفاد پرستی رہی ہے۔ اس تقسیم کو مورخوں نے بھی رقم کیا لیکن کیا تاریخ کے صفحات پر کہیں کوئی بشن سنگھ یا پھر ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تہذیبی نقوش کا عکس لطیف بھی ملتا ہے؟ شاید تاریخ آنسوؤں اور کراہوں اور جذبات و احساسات کو پیش کرنے سے قاصر بھی ہے۔ یہ کام ہمیشہ شعر و ادب نے ہی کیا ہے۔ وارث علوی نے بہت صحیح لکھا ہے کہ تاریخ زندگانی کی رائگانی کا حساب نہیں رکھتی۔

چوں کہ اس افسانے کا مرکزی کردار ایک پاگل ہے اس لیے اس کے عادات و اطوار اور حرکات سکنات کو رجسٹر کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ منٹو نے یہ کام کیا بھی ہے۔ بشن سنگھ پندرہ برسوں سے پاگل خانے میں ہے۔ اُسے اطمینان ہے کہ وہ پاکستان یعنی اپنی مٹی پر ہے۔ جیسے ہی اُسے پتہ چلتا ہے کہ اس کا آبائی وطن ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں رہ گیا اور اُسے ہندوستان بھیجا جارہا ہے، اس کے اندر کی جبلی قوتیں جاگ اٹھتی ہیں اور آخر کار وہ اپنی مٹی چھوڑ کر جانے سے انکار کر دیتا ہے۔ اپنی سوجی ہوئی پنڈلیوں پر کھڑا ہو جاتا ہے، فلک شگاف چیخ کے ساتھ وہ وہیں گر کر دم توڑ دیتا ہے۔ منٹو نے اس کردار میں اپنی مٹی سے جدائی کے المیے کو کچھ اس شدت کے ساتھ پیش کیا ہے کہ قاری کو ایک جھٹکا سا لگتا ہے۔ اس لمحے کو اور اس شدتِ احساس کو ادب ہی پیش کر سکتا ہے تاریخ نہیں۔ وارث علوی نے بجا طور پر لکھا ہے:

''وہ قومیں جو ان تمدنی فضاؤں میں پروان چڑھتی ہیں ان کے افراد کے لیے اپنے آبائی وطن سے جدائی ایک بڑا نفسیاتی صدمہ ہوتی ہے۔ اتنا ہی بڑا اور اتنا ہی شدید جتنا کہ ایک بچے کا اپنی ماں سے جدا ہونے کا صدمہ۔''

(منٹو ایک مطالعہ، ص 205)

بشن سنگھ جس تمدنی فضا کا پروردہ ہے، اُسے وہاں سے باہر جا کر سانس لینا شاید ممکن نہ تھا اور یہ صرف بشن سنگھ کے لیے ہی نہیں، بلکہ کسی بھی شخص کے لیے یہ بات کہی جا سکتی ہے۔ جس ٹریجڈی کو منٹو نے ڈرامائی انداز میں انسانی سائیکی اور محسوسات کا حصہ بنا دیا ہے وہ آسان نہیں۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن نے اس کہانی کے تجزیے میں معنی خیز اور توجہ طلب نکتہ پیش کیا ہے:

''سعادت حسن منٹو نے ٹوبہ ٹیک سنگھ کو ایک درخت کی مانند کھڑا رکھا کہ جس کی جڑیں اپنی زمین میں پیوست ہیں۔ درخت وہیں گرتا ہے کہ جہاں کھڑا ہوتا ہے۔ کیا درخت اپنی مٹی سے الگ ہو کر زندہ رہ سکتا ہے۔''

(منٹو شناسی: ص 20، اشاعت دوم، 2000)

اسی بات کو وارث علوی نے اس طرح کہی ہے:

''بشن سنگھ ان پندرہ سالوں میں سویا نہیں تھا۔ کسی سے بات نہیں کرتا تھا کھڑا ہی رہتا تھا گویا نباتاتی حالت میں آ گیا تھا۔ وہ ایک پرانے درخت کی مانند تھا جس کی جڑیں اندر ہی اندر زمین میں گہری چلی گئی ہوں۔ وہ محض ایک شے نہیں تھا

جس کی ہیرا پھیری کی جائے اُسے دوسری طرف کھینچنے کے لیے یا تو جڑ سے اکھیڑنا پڑتا ہے یا کلہاڑی سے کاٹنا پڑتا ہے۔''

اور آگے چل کر اسی کی توسیع کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''بشن سنگھ وہ توانا درخت تھا جس کی جڑیں زمین میں پیوست تھیں۔ وہ فلک شگاف چیخ کے ساتھ ایسا گرتا ہے جیسے کوئی بڑا درخت گرتا ہے اور درخت اسی زمین پر گرتا ہے جس کی کوکھ سے وہ بیج میں سے پھوٹا تھا۔''

شکیل الرحمٰن نے بشن سنگھ کے لیے درخت کا استعارہ 1997 میں استعمال کیا تھا جسے بعد میں 2002 میں وارث علوی نے مزید وسیع تناظر میں پیش کیا۔

غور طلب ہے کہ آخر ٹوبہ ٹیک سنگھ اپنی جبلت مرگ یعنی Death Instinct سے اتنی جلد مغلوب ہو کر موت کو گلے کیوں لگا لیتا ہے۔ دراصل یہ خود اذیتی کی ایک اعلا وارفع شکل ہے۔ یہ وہی جراحت ذات ہے جسے فرائڈ نے Masochism سے موسوم کیا ہے۔ اس کے پیچھے ممکن ہے بشن سنگھ کی ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اپنی زمین جائداد ہو۔ Aggression لیکن اگر ایسا ہے تو پھر ایک بڑا سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ انسانی وجود کی بقا اہم ہے یا زمین جائداد کی؟ کہانی میں اس بات کا سراغ ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اس کی کئی زمینیں تھیں اچھا کھاتا پیتا زمیندار تھا کہ اچانک دماغ الٹ گیا۔ وارث علوی نے اُسے زمیندار بھی کہا ہے اور کسان بھی۔ پھر یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کسان کا اپنی زمین سے کتنا گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ لیکن سوال اب بھی اُسی طرح قائم رہتا ہے کہ کیا صرف اپنی زمین سے یعنی وہ زمین جس پر فصل اگائی جاتی ہے، صرف اُسی سے جدائی کا اظہار ہے؟ اگر ایسا ہے تو کہانی اور کہانی کا یہ کردار ایک توانا کردار نہیں بلکہ کمزور کردار ہو کر رہ جاتا ہے۔ جب گھر میں آگ لگتی ہے یا زلزلہ آتا ہے تو آدمی سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر، جس حالت میں ہوتا ہے؛ گھر سے باہر نکل بھاگتا ہے۔ روپیوں پیسوں زیوروں یا دوسری قیمتی چیزوں کو چھوڑ کر بھاگتا ہے۔ اپنی جان اور اپنے وجود کی بقا کے لیے آدمی سب کچھ کا تیاگ کر سکتا ہے۔ یہاں جو چیز اہم ہے وہ تہذیبی جڑیں ہیں اور اپنی تہذیبی جڑوں سے کٹنے کا دکھ، اپنی قیمتی اشیا سے کٹ جانے سے کہیں بڑا دکھ دیتا ہے۔ اسی لیے بشن سنگھ کا ہندوستان بھیجا جانا اس کے لیے بقول وارث علوی ایک نفسیاتی صدمہ بن جاتا ہے۔ چوں کہ اس کے لہو میں یہ احساس حلول کر چکا ہے کہ اس کی اپنی تمدنی فضا دوسری جگہ میسر نہیں آسکتی۔

ڈاکٹر انوار احمد نے بھی اس جانب توجہ دلائی ہے جو کہ اہمیت کا حامل ہے:

''منٹو ارضیت کو بہت اہمیت دیتا تھا اس لیے مذہبی بنیادوں پر برصغیر کے تہذیب وتمدن اور فنون لطیفہ کی تقسیم اس کے لیے نا قابل فہم تھی۔ تقسیم ہند کے موقع کی 'دیوانگی' اور جذباتیت کو مدنظر رکھیں تو 'پاگل خانے' کا Locale بے پناہ معنویت کا حامل نظر آتا ہے۔''

(اردو افسانہ تحقیق وتنقید: انوار احمد، ص 237، بیکن بکس گل گشت، ملتان، 1988)

اب یہ بات صاف طور پر سمجھ میں آسکتی ہے کہ بشن سنگھ کو اس بات کا قطعی غم نہیں کہ ہندوستان چلے جانے سے اس کی زمینیں چلی جائیں گی، البتہ اسے یہ احساس ہوگیا ہے کہ اپنے خون میں رچی بسی ٹوبہ ٹیک سنگھ کی تہذیبی وتمدنی فضا کو لے کر اب وہ کہاں کہاں بھٹکتا پھرے گا اور اگر وہ ایک درخت ہے تو یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ اس کے موافق وہ زمین ہوگی یا نہیں جہاں اُسے دوبارہ لگایا جائے گا۔ لہٰذا ناموافق زمین اور فضا میں سوکھ جانے سے بہتر ہے کہ وہ اپنی ہی زمین اور اپنی ہی فضا میں دم توڑ دے۔

یہی وہ نقطۂ اتصال ہے یا بقعۂ انوار، جہاں سے تہذیبی بوقلمونی کی کرنیں پھوٹتی ہیں۔ کسی بھی افسانے کی تشریح وتعبیر کے لیے اس کے متن کے استعاروں، علامتوں، اساطیر اور تہذیبی وثقافتی ارتعاشات کو پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے اور یہی وہ لمحہ ہے جب بشن سنگھ کا چیخ مار کر مرجانا اپنے پیچھے تہذیب کا ایک بہت ہی واضح اور توانا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ بلکہ اب وہ ایک اسطور میں مبدل ہوجاتا ہے۔ وارث علوی اور شکیل الرحمٰن نے بشن سنگھ کو ایک درخت تصور کیا ہے۔ جس کی اپنی جڑیں زمین کے اندر دور تک پھیلی ہوتی ہیں۔ افسانہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اپنے اندر ساخت اور بافت دونوں لحاظ سے درخت کی جڑوں کی طرح بشن سنگھ کے وجود میں پھیلی ہوئی کہانی ہے۔ دراصل یہ افسانہ تقسیم ہند یا کسی پاگل یا مختلف پاگلوں کے بجائے تہذیبی نشان کی کہانی پیش کرتی ہے۔

کرشن چندر نے لکھا ہے کہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' بٹوارے کے متعلق لکھے گئے سب افسانوں میں امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ کرشن چندر جیسے بالیدہ نظر فنکار کا یہ کہنا حیرت ناک ہے۔ بٹوارے پر یا بٹوارے کے متعلق یہ کوئی مضمون نہیں۔ شاید اسی وجہ سے جگدیش چندر ودھاون نے بھی لکھا ہے:

''جب بھی ملک کے بٹوارے سے متعلق فن پاروں کا ذکر آئے گا یہ افسانہ یاد کیا جائے گا اور سرفہرست ہوگا۔'' (منٹونامہ، کتابی دنیا، 2003، ص 471)

یہ افسانہ صرف تقسیم پر نہیں بلکہ اس کے ساتھ دوسرے پہلو بھی سمٹ آئے ہیں۔ پروفیسر شمیم حنفی نے لکھا ہے کہ تقسیم کا ادب، سیاسی، معاشرتی، تاریخی، جذباتی، فکری اور سماجیاتی سطح پر بیک وقت متعدد جہتیں رکھتا ہے۔" (منٹو حقیقت سے افسانے تک، 2012، ص 208)

مجھے یہ کہنے دیجیے کہ تقسیم تو محض ایک بہانہ ہے۔ منٹو تو ہمیشہ نام نہاد اخلاقیات کی چادروں اور بنی بنائی روایتوں سے انحراف کرتا ہے۔ اُس کے بیشتر افسانوں میں معاشرے کی ننگی صداقتوں کو نشان زد کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ یہاں بھی سیاسی اور سماجی کج رویوں کو ٹوبہ ٹیک سنگھ میں مجسم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''ہر وہ شے جسے Doxa یا 'روڑھی' کہا جاتا ہے یا فرسودہ اور از کار رفتہ عقائد و تصورات یا ذہنی رویے، منٹو اُس کا دشمن تھا۔"
>
> منٹو کے خون میں کچھ ایسی حرارت اور گردش تھی کہ وہ فطرتاً اور طبعاً ہر اُس شے سے شدید نفرت کرتا تھا جسے بالعموم اخلاق و تہذیب کا لبادہ پہنا دیا گیا ہو۔"
>
> (فکشن تنقید، تشکیل و تنقید، ص 69، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2009)

آج کی اصطلاح میں اگر بات کریں تو بشن سنگھ دال (Signifier) اور مدلول (Signified) دونوں کی شکل میں ہمارے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ کسی بھی فنکار کے لیے یہ کام آسان نہیں ہوتا کہ وہ ایک ہی کردار کو دال اور مدلول دونوں طرح سے پیش کر سکے۔ منٹو نے یہ کام بڑی ہنر مندی سے کیا ہے۔

بشن سنگھ جب چیخ مار کر اپنے جسمانی وجود کے ساتھ زمین پر گرتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے چمکتے ہوئے تہذیبی نشان پر نحوست کے گہرے کالے بادل چھا گئے۔ بشن سنگھ جو پندرہ برسوں سے چپ ہے، اب اُسے اپنے تبادلے پر اتنی شدید تکلیف ہوتی ہے کہ وہ اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ کیا منٹو کو اپنے اس کردار پر دکھ نہیں ہوا ہوگا۔

جو فنکار کردار خلق کرتا ہے، اتنی آسانی سے اسے مار نہیں دیتا۔ اُسے بھی بہت جبر کرنا پڑتا ہے خود پر۔ بلکہ مجھے کہنے دیجیے کہ منٹو اس کردار کو موت کی نیند سلا کر خود بھی چین سے نہیں رہا ہوگا۔ آخر وہ بھی بشن سنگھ کی طرح 18 جنوری 1955 کو اپنے پیچھے اپنی متعدد کہانیوں میں لازوال تہذیبی نشانات چھپا کر روپوش ہو گیا۔ یہ ہے فن کی رفعت۔

○

سہیل عظیم آبادی کا ناولٹ بے جڑ کے پودے

''تاریخ گواہ ہے کہ بہت سی جگہوں میں حرامی لفظ کی کوئی اہمیت نہیں۔ بلکہ بہت سے حرامی بچوں نے دنیا میں اپنے نام کا سکہ جاری کیا ہے اور دنیا نے کبھی یہ جاننے کی زحمت نہیں اٹھائی کہ اُن کا باپ کون تھا؟ یہ جبر اور ندامت صرف اسی وقت تک ہے جب تک حرامی بچہ اپنے وجود کو اپنی طاقت سے منوا نہیں لیتا۔''

''کارل مارکس نے سماجی نظام کا ایک خاکہ پیش کیا ہے جس پر عمل کر کے بھوک کا مسئلہ بڑی حد تک حل کر لیا گیا ہے لیکن جنس کا مسئلہ وہ بھی حل نہیں کر سکا۔ شہوت اب بھی ٹیبو (Taboo) ہے۔''

''انسان کی زندگی کے بنیادی مسئلے دو ہیں۔ بھوک اور شہوت۔''

یہ جملے زیر بحث ناول 'بے جڑ کے پودے' سے پیش کیے گئے ہیں جو کتاب کے نصف حصے کے بعد ایک خط میں ملتے ہیں۔ اس ناولٹ کا مرکزی کردار ارنسٹ مسٹر سنہا کے گھر قیام پذیر ہوتا ہے۔ جب وہ الماری سے ایک کتاب مطالعے کے لیے نکالتا ہے تو اسی سے ایک چار صفحات پر مشتمل خط برآمد ہوتا ہے۔ اگر اس خط پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس ناولٹ کی کہانی اسی میں پوشیدہ ہے۔ اور یہ بھی کہ سہیل عظیم آبادی نے بڑی فنکاری سے اس خط کے ذریعہ ارنسٹ اور مسٹر سنہا کے درمیان کے رشتے کو واضح کرنے کے وقت ہونے والی حسیت اور Tension کو Dilute کرنے کی کوشش ہے۔ اس کے ذریعہ فنکار نے یہ کوشش کی ہے کہ ارنسٹ یہ خط ضرور پڑھے اور اسی لیے مسٹر سنہا ایک دن ارنسٹ سے الماری کی چابی لے کر مطالعہ کی تلقین بھی کرتے ہیں جو غیر فطری معلوم نہیں ہوتا کیوں کہ ارنسٹ کو چابی پہلے ہی

مل چکی ہوتی ہے۔ خیر، اتنی تخلیقی ہنرمندی تو ہر فنکار کے لیے ضروری ہے۔ لیکن پورے پلاٹ کا بیچ درمیان یا اس سے ذرا آگے چل کر اس خط کی شکل میں رکھنا لائق ستائش ہے۔ بلکہ میں تو سمجھتا ہوں کہ یہ خط اس ناولٹ کا ابتدائیہ بھی ہوسکتا تھا جس سے اس کے پلاٹ کا روایتی انداز قدرے بدل بھی جاتا اور قاری کو باندھ کر رکھنے کا کام بھی ہو جاتا۔ لیکن سہیل عظیم آبادی جس روایتی طرز تحریر کے حامی اور پرستار تھے، اس میں اس کی گنجائش کم ہی تھی۔ میں نے اس ناولٹ کی تعبیر و تفہیم کے لیے اس کے موضوع، کردار اور زبان واسلوب کو اپنے پیش نظر رکھا۔

موضوع: اس ناول کا موضوع بالکل اچھوتا تو نہیں لیکن کم یاب ضرور ہے۔ ''مشن کمپاونڈ'' جو عیسائی مذہب کی ترویج واشاعت کا مرکز ہے اسی میں دو بچے ارنسٹ اور نورا ہیں جن کے والدین کا کچھ اتا پتہ نہیں۔ یہ مشن کمپاونڈ ایک بیج کا باہری خول ہے۔ دراصل ان دو بچوں کے اردگرد کہانی چلتی ہے۔ اس کتاب کا نام استعاراتی و علامتی ہے۔ حالاں کہ ان کی گمشدہ جڑ کا انکشاف آخر میں خود مسٹر سنہا بستر علالت پر کر دیتے ہیں جو ان دونوں کے والد ہیں۔

اگر اس ناول کے موضوع پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ سہیل عظیم آبادی نے اس کے ذریعہ سماج میں ناجائز تعلقات کی دُھند کو Penetrate کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں نے مضمون کے شروع میں ناولٹ میں استعمال کیے گئے ایک خط کے اقتباسات دیے ہیں۔ یہ پورا خط اپنے آپ میں سماج اور مسٹر سنہا جیسے کرداروں کی نفسیاتی گتھیوں کو کھولنے والا ہے۔ انسانی تحت الشعور میں اتر کر سہیل عظیم آبادی نے ایک ایک جملہ لکھا ہے۔ مسٹر سنہا کو بہت ہی سخی اور فیاض اور اچھے سبھاؤ کا پیش کیا گیا ہے۔ دراصل ان کی سخاوت میں بھی خودغرضی ہے کہ ان کے دونوں بچے ارنسٹ اور نورا بھی اُسی مشن کمپاونڈ میں پل رہے ہوتے ہیں۔ وہ خود مذہبی نہیں ہیں لیکن کرسمس ڈے پر مشن کمپاونڈ کے سارے بچوں کو اپنے گھر بلا کر انھیں کھلاتے اور تحفے دیتے ہیں۔ یہ سب اس لیے ہے کہ اسی بہانے ان کے دونوں بچے بھی اس خوشی کو Celebrate کر پاتے ہیں۔ لیکن اس خودغرضی پر سہیل صاحب نے مسٹر سنہا کی اخلاقیات اور سخاوت کی ایسی خوبصورت پرت ڈال دی ہے کہ پورے ناول میں مسٹر سنہا سے قاری کی ہمدردی باقی رہتی ہے۔ ارنسٹ کو جب مشن کمپاونڈ چھوڑنا پڑتا ہے تو مسٹر سنہا ہی کے گھر اسے پناہ ملتی ہے۔ وہ ہر طرح سے اس کا خیال رکھتے ہیں۔ مسٹر سنہا اُسے کپڑوں کے لیے اور دیگر اخراجات کے لیے

پیسے دیتے ہیں۔ اگر سماجی اعتبار سے دیکھا جائے تو مسٹر سنہا کے ذریعہ اپنے دوست کو خط میں اپنی آزادہ روی یا پھر مجھے یہ کہنے دیجیے کہ Free Sex کی توجیہ پیش کرنا اور ہر طرح سے اسے تقریباً جائز ٹھہرانا درست نہیں۔ البتہ سہیل صاحب نے اتنا کیا ہے کہ خط میں جگہ جگہ مرد کی کم ہمتی کو موردالزام ٹھہرایا ہے یعنی یہ کہ اگر مرد کسی عورت سے اپنے ناجائز تعلق کا اظہار کردے تو سب جائز ہے۔ اس خط سے چند سطریں مزید ملاحظہ کرلیں:

> ''ہمارا سماج کسی سرمایہ دار سے نہیں پوچھتا کہ اتنی دولت کہاں سے لایا۔ حالاں کہ یقین ہے کہ سرمایہ دار نے دوسروں کو لوٹا ہے تو یہ کیوں پوچھتا ہے کہ عورت بچہ کہاں سے لائی... اگر اس نے کسی مرد کی زبردستی کے خلاف احتجاج نہیں کیا تو پھر اس کی پسند اور خواہش کے مطابق ہے۔ سماج صرف اقرار اور اعلان ہی تو چاہتا ہے۔'' (ص 74)

اگر غور کریں تو یہ خط مسٹر سنہا کو مرکزی کردار بنا دیتا ہے۔ چوں کہ اس میں انھوں نے یہ بھی ذکر کیا ہے کہ وہ ایک ایسے مقدمے کی وکالت کررہے ہیں جس میں ایک باپ نے اپنی بیٹی کا قتل اس لیے کردیا ہے کیوں کہ وہ بن بیاہی ماں بن گئی ہے۔ چوں کہ خود مسٹر سنہا اسی نوع کے جرم کا ارتکاب کرچکے ہوتے ہیں۔ اس لیے اس خط میں اپنی نفسیاتی الجھنوں کا بیان کھلے طور پر کرتے ہیں۔ اگر کوئی قاری اس پر غور کیے بغیر گزر جاتا ہے تو سہیل صاحب کی تخلیقی ہنرمندی تک رسائی مشکل ہوجائے گی۔ ہمارا ذہن اس بات یا تصور کو قبول نہیں کرتا۔ لیکن سہیل صاحب نے اس ناول میں اس خط کے ذریعہ ہمارے عقیدے اور رسومیات پر بنی عمارت کو مسمار کیا ہے۔ ہم جس Conventional approach کے ساتھ جی رہے ہیں اسے Subvert کیا ہے اور کوئی بھی اچھا اور سدھا ہوا فنکار خواہ سادگی خواہ پیچیدگی کے ساتھ، کرتا یہی ہے، بلکہ اُسے یہی کرنا چاہیے۔ عوام کا جو خودنگر تصور Self Reflexive Convention ہوتا ہے تخلیق کار اُسے توڑتا ہے یا بدل دیتا ہے اور کچھ نہ ہوا تو کم از کم تھوڑی دیر کے لیے سوچنے پر مجبور تو کرہی دیتا ہے۔ اگر کوئی تخلیق کار اتنا کرنے پر بھی قدرت نہیں رکھتا تو اُسے یہ حق نہیں پہنچتا کہ قاری کا وقت خراب کرے۔ میرے نزدیک اس خط کی اہمیت اتنی ہے کہ مجھے یہ تک کہنے کی جرأت ہورہی ہے کہ اگر یہ خط نہ ہوتا تو یہ ناولٹ کرسچین مشن کا کھلا پٹارہ بن کر رہ جاتا یا پھر مشن کمپاونڈ کے شب و روز کی محض اک ڈائری۔

اس خط کے ذریعہ سہیل صاحب نے بھوک اور شہوت جیسی جبلی طاقتوں پر جو بصیرت افروز روشنی ڈالی ہے، وہ لائق تحسین ہے۔ ایک طرف تو وہ پہلو ہے کہ مسٹر سنہا ناجائز تعلق سے پیدا ہونے والے بچے کا جواز پیش کرتے ہیں تو دوسری طرف عام انسانوں کے سامنے ایسی باتیں بھی پیش کرتے ہیں جن میں Insight کے پہلو نظر آتے ہیں۔ یہ اقتباس اس خط سے:

''ایک قبیلے نے دوسرے قبیلے اور ایک قوم نے دوسری قوم پر بھوک کی وجہ سے حملے کیے اور لڑائیاں لڑی ہیں۔ بڑی بڑی آبادیاں ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوگئی ہیں۔ افراد نے روٹی کی تلاش میں وطن کو خیر باد کہہ کر نئی جگہ کو اپنا وطن بنایا ہے... لیکن جنسی تسکین کے لیے بڑی لڑائیاں نہیں لڑی گئیں اور نہ قبیلے ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوئے...'' (ص 73)

اس خط میں یہ جملہ بھی ملتا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مسٹر سنہا کے سینے میں کوئی راز پوشیدہ ہے کہ:

''میں روزینی کی موت کے بعد بڑی تنہائی محسوس کرتا ہوں۔ بڑی اداس زندگی گزارتا ہوں لیکن میری کچھ ذمہ داریاں ہیں جنھیں صرف میں جانتا ہوں۔ اگر ان کو پورا نہیں کروں گا تو خود اپنی نظر میں مجرم بنا رہوں گا۔'' (ص 75)

اس خط میں یہ جملہ نہیں بھی ہوسکتا تھا لیکن ناول نگار چاہتا تھا کہ کسی صورت میں یہ خط اس کتاب میں ارنسٹ کو مل جائے اور اس کے ذہن میں یہ خط پڑھ کر پہلے سے مسٹر سنہا کے حوالے سے ایک طرح کی زمیں ہموار رہے تاکہ دفعتاً کوئی اَن ہونی بات آئے تو اُسے قبول کرتے ہوئے کسی طرح کا عذر یا قباحت نہ ہو، اور اس کام میں سہیل صاحب کامیاب رہے ہیں لیکن... لیکن ایک سوال یہ پیدا ہوسکتا ہے کہ اگر یہ خط نہ ہوتا تو راز کے اچانک کھلنے پر ارنسٹ، نورا اور قارئین کے ذہنوں پر کیا گزرتا؟ میرے خیال سے یہ اچانک پن تو اور بھی بہتر ہوتا۔ چلیے یہ غور و فکر کا مرحلہ آپ کے صوابدید پر چھوڑتا ہوں اور میں بھی مذکورہ خط کے حصار سے باہر آتا ہوں۔

کردار نگاری: ناول میں کرداروں کی شناخت کا مسئلہ بھی ہوتا ہے۔ بے جڑ کے پودے میں جو کردار اہم ہیں ان کے نام اس طرح لیے جاسکتے ہیں: مسٹر سنہا، مس گرین، ارنسٹ، نورا، بشپ، فریڈی، آرتھر، مارتھا، بونجی وغیرہ۔ سہیل عظیم آبادی نے تین کرداروں پر محنت کی ہے۔ مسٹر سنہا،

مس گرین اور آرنسٹ۔ ان میں سے مرکزی حیثیت کسی ایک کو دینا قدرے مشکل معلوم ہوتا ہے۔ مس گرین کے اوصاف حمیدہ کو سہیل صاحب نے اس طرح بیان کیا ہے:

''اس نے اپنی زندگی مشن کو سونپ دی تھی۔ اس کا جی چاہتا تھا کہ گاؤں گاؤں پھرے۔ ہر جگہ عیسیٰ کا پیغام پہنچائے۔ اس نے لاوارث بچوں کو پالنا اپنی زندگی کا مقصد بنالیا...''

''اچھا اب تم جاؤ کسی سے مت بولنا کہ ہم نے تم کو روپیہ دیا ہے۔ بشپ کو معلوم ہوگا تو غصہ ہوگا۔ یہ روپیہ مشن کا نہیں ہے ہمارا بھائی بھیجا ہے، اس میں سے دیا ہے۔''

''میں کسی کی ماں نہیں ہوں مگر میرے بہت سے بچے ہیں۔''

مس گرین مشن کمپاونڈ میں بچوں کی دیکھ ریکھ کرتی ہے اور ہر ایک کا پورا پورا خیال کرتی ہے۔ مشن کے کام کے لیے جس جذبۂ ایثار کی ضرورت ہوتی ہے، اس سے مس گرین کی ذات پوری طرح متصف ہے۔ بشپ کی طرف سے جب ارنسٹ کو مشن کمپاونڈ سے نکال دیے جانے کا حکم دیا جاتا ہے تو مس گرین کی طرف سے کسی طرح کا احتجاج نہیں ہوتا۔ وہ بہ سروچشم قبول کرتی ہوئی ارنسٹ کو بشپ کا یہ فیصلہ سنا دیتی ہے۔ حالاں کہ وہ اپنے دکھ کا اظہار بھی کرتی ہے لیکن وہ روایت سے اس طرح وابستہ ہے کہ بشپ کے خلاف صدائے احتجاج بلند نہیں کرسکتی۔ یہ مکالمہ دیکھیے:

''ہم کچھ نہیں کرسکتا۔ ہم چاہتا تھا کہ تم ایم اے کرو۔ ولایت جاؤ اور کوئی اچھا کام کرو۔ ہم یہ بھی چاہتا تھا کہ تم کام کرو اور نورا سے بیاہ کرو۔ ہم جانتا ہے تم دونوں ایک دوسرے کو بہت چاہتا ہے مگر اب ہم کچھ بھی نہیں کرسکتا۔ بشپ کا حکم ہے۔ ہم کو اس کا حکم ماننا ہے۔'' (ص 25)

یعنی یہ کہ بشپ چاہے کچھ بھی حکم دے، چاہے جیسا بھی نامناسب فیصلہ صادر کردے، اسے تسلیم کرلینا چاہیے۔ میرے خیال سے مس گرین جس ہمت، لگن اور جذبے کے ساتھ مشن کا کام کرتی آئی ہے، اس کے اندر یہ ہمت ہونی چاہیے تھی کہ وہ ارنسٹ کے حوالے سے احتجاج نہیں تو کم از کم اُسے Defend کرنے کے دو لفظ ہی بولتی۔ لیکن ایسا نہ کرنے کے سبب کردار

غیر فطری ہو جاتا ہے یا ایم ایم فوسٹر (E.M.Foster) کی زبان میں یہ کردار Flat کرداروں کے زمرے میں چلا جاتا ہے — حالاں کہ بہت سے نے تو اسی کو مرکزی کردار بتایا ہے۔ لیکن میں اسے مرکزی کردار تسلیم نہیں کرتا۔ کاش سہیل صاحب اس کردار کی نفسیات کو قدرے مستحکم کر پاتے اور کم سے کم اس کی داخلی قوت میں وہ جذبہ کارفرما ہوتا کہ سچ کو سچ اور جھوٹ کو جھوٹ کہہ پاتی۔ دوسری طرف اگر ہم ارنسٹ کے کردار پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس ماحول بلکہ مس گرین ہی کی نگرانی میں اپنی شیر خواری کے زمانے سے رہنے کے باوجود اس میں ایک طرح کا طنطنہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس میں سماجی شعور بھی ہے اور وہ زمانے کے سرد و گرم سے پیدا ہونے والی تبدیلیوں سے واقف بھی ہے۔ ایسا نہیں کہ اُسے مسٹر سنہا کا تعاون حاصل رہا ہے، بلکہ مشن کمپاونڈ سے نکل کر بھٹکنے کے بعد مسٹر سنہا سے اس کی ملاقات اس حیثیت سے ہوتی ہے لیکن اس سے پہلے مس گرین کے سامنے مشن کمپاونڈ چھوڑنے کا فیصلہ سنانے کے وقت سے لے کر جوسف اور پولینا سے ہوئی گفتگو تک ارنسٹ کا اندازہ ایسا ہے کہ جس سے پتہ چلتا ہے کہ اس کی سائیکی اور داخلی قوت کسی بھی نوع کے حالات سے نبرد آزما ہونے کے لیے ہمہ وقت تیار ہے۔ مس گرین جب اُسے بشپ کا حکم سناتی ہے تو وہ آسانی سے مشن کمپاونڈ چھوڑ دینے کا فیصلہ کر لیتا ہے اور کہتا ہے:

> ''اب میں بچہ نہیں ہوں اپنی ذمہ داریوں کو سمجھتا ہوں۔ نورا سے میری دوستی نورا کا اور میرا معاملہ ہے اور بشپ کو اس میں کچھ بولنے کی کوئی وجہ نہیں ...''
>
> (ص 25)

> ''آپ میری فکر مت کیجیے۔ اب میں بچہ نہیں جوان ہوں۔ بی اے کر لیا ہے۔ میرا کچھ نہ کچھ انتظام ہو ہی جائے گا۔'' (ص 27)

لیکن اس سے یہ غلط فہمی بھی پیدا نہیں ہونی چاہیے کہ وہ مس گرین کا احترام نہیں کرتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے:

> ''آپ نے مجھے پالا ہے۔ ماں کی طرح آپ کی عزت کرتا ہوں۔ آپ کے سوا دنیا میں میرا کوئی بھی نہیں۔ آپ کا ہر حکم مانوں گا مگر دوسروں کی غلط بات نہیں مانوں گا۔'' (ص 26)

اس جملے سے اس بات کا پتہ بھی چلتا ہے کہ ارنسٹ کا کردار ایک ایسا بالغ کردار ہے کہ وہ حفظ مراتب کے ساتھ ساتھ غلط اور منفی قوتوں سے لڑنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔

اس کا دوست جوسف بھی اُسے بشپ کے اس حکم کو ارنسٹ سے Share کرتا ہے۔ جوسف اسی مشن کمپاونڈ میں اپنی بیوی پولینا کے ساتھ رہتا ہے۔ سہیل صاحب نے جوسف اور ارنسٹ کے درمیان ہونے والی گفتگو سے ارنسٹ کے ذریعہ زندگی کے فلسفے کو واضح کیا ہے۔ دو تین مکالمے سنیے:

''پیارے دنیا بہت بڑی ہے اور ساری دنیا پر بشپ کا اختیار نہیں۔ میں کل خود ہی چلا جاؤں گا۔ بہت دنوں تک پنجرے کا پنچھی بن کر رہا۔ اڑان سے بازوؤں میں طاقت آئے گی۔ کچھ تجربے ہوں گے، کچھ سیکھوں گا۔'' (ص 33)

تم سچ مچ عیسیٰ کی بھیڑ ہو اور پادری چرواہا۔ عیسائی ہونا اور بات ہے اور کسی چرچ میں رہنا دوسری بات۔

تم سمجھ رہے ہوگے فریڈی نے ٹھیک ہی کیا ہے۔ ارنسٹ پکا عیسائی نہیں ہے۔ سچ مچ میں فریڈی جیسا عیسائی بننا نہیں چاہتا۔ (ص 88)

پادری یہ نہیں بتاتے کہ عیسائیت کیا ہے۔ بلکہ یہ جتاتے ہیں کہ وہ جو کچھ کہیں وہی عیسائیت ہے۔ خود یہ لوگ عیسائیت کے خلاف کام کرتے رہتے ہیں۔ اسی شیطان فریڈی کو لو۔ جو کچھ وہ کرتا رہتا ہے، وہ عیسائیت ہے؟'' (ص 37)

''تم کو معلوم ہے نا، مارٹن لوتھر کو پوپ اور پادریوں کے خلاف بغاوت کرنی پڑی تھی۔ وہ خود پادری تھا مگر غلط باتوں کو زیادہ دنوں تک برداشت نہیں کر سکا۔''

(ص 38)

اس نوع کے جملے اور فقرے صرف ارنسٹ کے کردار کو متحرک و مستحکم نہیں کرتے بلکہ اس سے ناول کا پورا Structure متاثر ہوتا ہے۔ اس کردار کا ایک دوسرا نازک نفسیاتی پہلو بھی ہے یا ہوسکتا ہے یا نہیں بھی ہوسکتا ہے۔ کہیں نہ کہیں باپ کے جین کا بیٹے کے فکری نظام پر اثر ضرور

باقی رہتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ عنصر ماحول اور تربیت کے سبب Dormant پوزیشن میں ہو۔ یعنی یہ کہ آخر تو وہ مسٹر سنہا کی اولاد ہے یا پودا ہے۔ ایک تو مسٹر سنہا ہندو دھرم سے وابستہ ہیں مگر وہ مذہبی قطعی نہیں۔ شاید اسی لیے مشن کمپاونڈ میں رہتے ہوئے بلکہ مس گرین، جوسف آرتھر اور دوسرے کرسچین دوستوں کے ساتھ رہتے ہوئے بھی اس میں اس طرح کی انقلابی اور احتجاجی فکر پرورش پا رہی ہو۔ حالاں کہ وہ عیسائیت کے خلاف کچھ نہیں بولتا لیکن پادریوں کی غلط پالیسیوں اور رویوں کے خلاف آواز اٹھاتا ہے جب کہ دوسرے احباب میں یہ بات نہیں پائی جاتی۔ مسٹر سنہا ارنسٹ سے دوران گفتگو کہتے ہیں:

> ''خدا نے دنیا بنائی ہے اور پادریوں کو دے دیا ہے۔ فکر مت کرو۔ چرچ سوسائٹی تو ہے۔ اس کا عقیدے سے کوئی تعلق نہیں اور عقیدہ بھی کیا۔ میرے ماں باپ کٹر ہندو تھے۔ میں بھی کہنے کو ہندو ہوں۔ میری بیوی عیسائی تھی میرے نوکر عیسائی ہیں، مسلمان ہیں، صرف ایک ہندو ہے۔ پوجا کرنے مندر میں نہیں جاتا کرسمس مناتا ہوں۔ اب میں کیا ہوں؟ میرے خیال میں اچھا آدمی بننے کے لیے کسی ایک مذہب کا پابند ہونا ضروری بھی نہیں۔''

(بے جڑ کے پودے، ص 70)

ارنسٹ اور مسٹر سنہا جیسے کرداروں کے چہرے کسی بھی ناول کے متن کا حصہ بن جاتے ہیں۔ یعنی یہ کہ ان کی باتیں، ان کے حرکات و سکنات متن کے وجود کو مستحکم کرتے ہیں۔ اس ناول کے متن کو مستحکم کرنے اور پورے متن کے چہرے کو قارئین کے سامنے پیش کرنے میں ایسے کرداروں کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ جو ناول میں پیش کردہ فکری نظام کا حصہ ہوتے ہیں۔

ایک طرف عیسائی مشنری اور دوسری طرف ایسے بچے جن کے والدین کا کچھ اتہ پتہ نہیں، اس ناول کے پلاٹ تشکیل دیتے ہیں۔ یہ کردار اسی معاشرے سے آئے ہیں۔ لہٰذا ان کے عمرانی اور سماجی سروکار بھی معاشرتی ہیں۔ اس ناول کے موضوع کے بارے میں پروفیسر عبدالمغنی لکھتے ہیں:

> ''بلاشبہ مصنف کا اصل موضوع پھینکے اور پائے ہوئے بچے ہیں جن کی ذمہ داری سے ان کے والدین فرار حاصل کر چکے ہیں۔''

(رسالہ آج کل، سہیل عظیم آبادی، ستمبر، نومبر 1981، ص 16)

زبان اور اسلوب: سہیل آبادی کی تخلیقی زبان عام فہم ہوتی ہے۔ وہ مفرس اور معرب زبان سے تقریباً احتراز کرتے ہیں۔ ناول میں زبان کی ناہمواری کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اس ناول میں سہیل صاحب نے زبان کے استعمال میں احتیاط سے کام تو لیا ہے لیکن اگر غور کیا جائے تو مس گرین کی زبان کے علاوہ دوسرے تمام کرداروں کی زبان کم و بیش ایک جیسی لگتی ہے۔ فکشن کے مشہور نقاد میخائل باختن (Mikhail Bakhtin) کی نظر میں ناول میں Heteroglossia کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ زبان کے باہمی اتصال اور باہمی تصادم یعنی conflict سے ناول کی شناخت اور قوت مستحکم ہوتی ہے۔ کرداروں کی زبان، راوی کی زبان اور مصنف کی زبان کی سطحیں الگ ہوتی ہیں۔

'بے جڑ کے پودے' میں کرداروں کی زبان میں بہت زیادہ فرق نظر نہیں آتا، البتہ جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا کہ 'مس گرین' کی زبان انگریزن کی ہندی معلوم ہوتی ہے۔ جیسے یہ دو مکالمے:

> ''ہم سب سمجھتا ہے۔ ہم نہیں جانتا تھا کہ فریڈی بڑا ہو کر اتنا گندا آدمی نکلے گا۔''
>
> (ص 27)

> ہم سب سمجھتا ہے۔ آدی باسی لوگ تو بہت نیک اور سیدھا ہوتا ہے۔ یہ بدمعاش نکلا۔ (ص 27)

لیکن سہیل صاحب سے ص 64 پر مس گرین کے لیے مکالمے لکھتے وقت چوک ہو گئی ہے۔ پوری کتاب میں مس گرین کے لیے پہلے ہمیشہ جمع متکلم یعنی 'ہم' اور اس کے فعل میں واحد متکلم مذکر کا استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن جب ارنسٹ کو مسٹر سنہا اپنے گھر میں پناہ دے دیتے ہیں۔ مس گرین ان سے ملنے آتی ہے تو ان کے سامنے جو تاثر پیش کرتی ہے، سنیے:

> میں بہت خوش ہوں یہ لڑکا تمھاری پناہ میں آ گیا۔ میں مطمئن ہو گئی۔ اس کے ساتھ زیادتی ہوئی ہے میں پریشان ہو گئی تھی...... میں اس کو ایم اے کرانا چاہتی تھی بشپ نے منع کر دیا۔ (ص 64)

اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ناول لکھنا کنواں کھود کر پانی نکالنے جیسا عمل ہے۔ اس چھوٹے سے ناول میں ایک کردار کی زبان برتنے میں چوک ہو گئی۔ زبان صرف ذریعۂ اظہار ہی نہیں ہوتا بلکہ کرداروں کے داخلی تصورات اور شعور کی پہنائیوں کو قاری کے سامنے منعکس کرنے کا

کام بھی کرتی ہے۔ ناول میں اس کی اہمیت Heteroglossia کے سبب اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ زبان کرداروں کی عمروں، طرز حیات، علمی لیاقتوں، سیاسی و سماجی تصورات کو بھی پیش کرتی ہے۔ اس لیے اس کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ساتھ ہی زبان اور اس کی پیش کش ہی سے کسی بھی مصنف کا اسلوب بنتا ہے۔ حالاں کہ مصنف کا تو اسلوب ہوتا ہے لیکن ناول میں کئی اسالیب کی جھلکیاں ہوتی ہیں۔ ان کی زبان کے حوالے سے پروفیسر عبدالمغنی لکھتے ہیں:

> ''سہیل صاحب کی نثر خاص کر خواجہ حسن نظامی کی نثر سے بہت زیادہ متاثر معلوم ہوتی ہے۔ وہ خواجہ ہی کی طرح چھوٹے چھوٹے، سیدھے سادے جملے لکھتے اور عام فہم الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ اضافتوں کا استعمال وہ کم ہی کرتے ہیں اور ان کی ترکیبیں بہت ہلکی ہوتی ہیں... اس اسلوب بیان میں قاری کے ذہن پر الفاظ وتراکیب کا دباؤ بالکل نہیں پڑتا اور اس کی ساری توجہ صرف کہانی پر مرکوز رہتی ہے... یہ طرز نگارش 'فسانہ عجائب' کا نہیں بلکہ 'باغ و بہار' کا ہے۔''
>
> (آج کل، سہیل نمبر، 1981، ص: 16، 17)

اگر اس اقتباس کی روشنی میں 'بے جڑ کے پودے' کی زبان پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس کی نثر 'باغ و بہار' سے بھی زیادہ آسان اور عام فہم ہے۔ باغ و بہار کی زبان اس قدر آسان بھی نہیں۔ البتہ یہ 'فسانہ عجائب' کی نقیض بلاشبہ ہے۔ اس ناول کی زبان کے حوالے سے شہاب ظفر اعظمی یوں لکھتے ہیں:

> ''زبان و بیان فطری ہے اور مکالمے کرداروں کی ذہنی کیفیات، جذباتی وابستگی، اور نفسیاتی الجھن کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ اُن کے مکالمے چھوٹے، فطری اور دل چسپ ہوتے ہیں۔'' (اردو ناول کے اسالیب، ص 253)

سہیل عظیم آبادی نے اپنے اس ناول میں بے شک آسان اور فطری زبان استعمال کی ہے۔ زبان کا آسان مگر تہہ دار ہونا ایک مشکل بات ہے۔ اگر زبان کے استعمال میں کوئی استعاراتی اور علامتی نظام نہیں تو پھر کوئی بھی ناول ایک صحافتی رپورٹ کا پتارا ہوسکتا ہے، تخلیقی فن پارہ نہیں۔

زبان اگر صرف وسیلۂ اظہار یعنی Medium of Expression ہے تو صحافتی زبان ہے۔ لیکن سید احتشام حسین نے اسی کو اہمیت دی ہے، یہ الگ بات ہے کہ اس بیان میں ایک

طرح سے تخلیقی ہنرمندی کا زاویہ بھی پوشیدہ نظر آتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''وسیلۂ اظہار کے بغیر اعلیٰ ترین پلاٹ، جاندار کردار، احساس تناسب، اعلیٰ نقطۂ نظر سب پتھر کے اس ڈھیر کی طرح ہیں جس میں ہزار ہا شیریں پیکرِ اصنام پوشیدہ ہیں لیکن جنھیں کسی فنکار کا وہ ہاتھ نصیب نہیں ہوا جو تراش کر انھیں باہر نکال لے۔''

(تنقید کے بنیادی مسائل، مرتب: آل احمد سرور، شعبۂ اردو علی گڑھ، 1967، ص 17)

زبان، ماحول، کردار، راوی سب مل کر کسی نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں۔ اگر زبان میں صفائی، دل کشی اور شستگی ہے تو قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔ پھر یہ ہوتا ہے کہ ناول پڑھا جاتا ہے۔ جب ناول پڑھا جاتا ہے تو کوئی نقطۂ نظر بھی ابھر کر سامنے آتا ہے۔ کچھ مکالمے مسٹر سنہا کے، کچھ مس گرین کے اور کچھ ارنسٹ کے آپ نے ملاحظہ کیے۔ اس کے علاوہ خود ناول نگار کا بیانیہ کیا ہے، ایک دو مثالیں ملاحظہ کر لیجیے:

''پکّی اور کچّی قبروں کو دیکھ کر اُسے خیال آیا۔ لوگ کہتے ہیں کہ موت امیر اور غریب کو برابر کر دیتی ہے۔ لیکن ایسی بات تو نہیں۔ مرنے کے بعد بھی امیروں اور غریبوں کا فرق پکّی اور کچّی قبروں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ بوڑھے جیکب پادری کو پرانے کپڑے پہنا کر تابوت میں بند کر کے کچّی قبر کے اندر دبا دیا گیا تھا اور انگریز پادری ریویرنڈ لائل کو نئے کپڑے پہنا کر اس کی قبر پکّی بنائی گئی تھی اور اس پر سنگ مرمر کی صلیب لگائی گئی تھی۔'' (بے جڑ کے پودے، ص 46)

''مس گرین جب مشن میں کام کرنے کے لیے آئی تھی تو لڑکیوں کے اسکول میں پڑھاتی تھی، اس کی عمر اس وقت چوبیس سال تھی۔ اس نے اپنی زندگی مشن کو سونپ دی تھی۔ اُس کا جی چاہتا تھا کہ گاؤں گاؤں پھرے، ہر جگہ عیسیٰ کا پیغام پہنچائے اور لوگوں کو عیسائی بنائے۔ سب کی خدمت کرے اور اُن میں الجھی رہے۔ وہ عام لوگوں کی بولی سیکھ رہی تھی اور اس طرح باتیں کرتی تھی کہ مسٹر سنہا ہنس دیا کرتے تھے۔'' (بے جڑ کے پودے، ص 15)

سہیل عظیم آبادی نے اپنے بیانیے میں بھی مکالموں ہی کی طرح آسان اور عام فہم زبان

کا استعمال کیا ہے۔ میں نے اوپر یہ کہا ہے کہ ناول نگار کبھی مکالموں کے ذریعہ کبھی بیانیہ کے ذریعہ تو کبھی منظر کشی کے ذریعہ اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ اوپر پیش کردہ اقتباسِ اوّل میں سہیل عظیم آبادی نے اپنے ترقی پسند نقطہ نظر کا اظہار کر دیا ہے۔ کچی اور پکی قبروں کے درمیان تفریق دکھا کر سماج میں رائج طبقاتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ چوں کہ وہ ترقی پسند تھے لہٰذا یہاں ارنسٹ کے خیال میں اپنا نقطۂ نظر ضم کر دیا ہے۔ یہاں پر کچھ بھی غیر فطری نظر نہیں آتا کیوں کہ ارنسٹ کی نظریں ہی قبرستان کی کچی پکی قبروں کی طرف اٹھ جاتی ہے اور وہ اسی تناظر میں سوچنے لگتا ہے۔ سہیل صاحب کی تخلیقی ہنرمندی نے اسے تبلیغ اور پروپیگنڈہ بننے سے بچا لیا ہے۔ دراصل انھوں نے اپنے کرداروں بالخصوص مسٹر سنہا اور ارنسٹ کی نفسیات اپنے بھی پیش نظر رکھی ہے۔ اگر مسٹر سنہا کے کردار کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو 'بے جڑ کے پودے' ایک نفسیاتی اور کرداری ناول ہے۔ موضوع کے لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو یہ ایک سماجی ناول بھی ہے جس کا موضوع عام سا بالکل نہیں ہے۔ اس لیے کہ عیسائی مشنری پر مبنی کہانیاں مل جائیں گی۔ والدین سے محروم بچوں پر بھی کہانیاں مل جائیں گی لیکن دونوں کے اتصال سے پیدا شدہ صورت حال پر مبنی شاید اردو میں کوئی ناول موجود نہیں۔ اس ناول کا موضوع سماج کی غلیظ اور دھند میں لپٹی ہوئی روایت کو X-rays کی طرح Penetrate بھی کرتا ہے۔ یعنی اس کا سرا تہذیبی طور پر فرسودہ Conventions سے جاملتا ہے بلکہ انھیں Subvert کرتا ہے۔ وہی فنکار کامیاب ہوتا ہے جو فرسودہ نظام یا نظریۂ حیات کے Subversion کی اپنے اندر صلاحیت رکھتا ہے۔

آخر میں مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ سہیل عظیم آبادی کا یہ ناول کوئی شاہکار نہیں بلکہ تجرباتی ہے۔ البتہ موضوع کا انتخاب ان کے خلوص پر دال ہے۔ ان کے اندر اُن بچوں کے تئیں جو والدین سے محروم ہیں، ایک طرح کی دردمندی نظر آتی ہے۔ یہ موضوع عام ہوتے ہوئے بھی بہت نازک تھا جسے سہیل صاحب نے بہرحال فنکارانہ طور پر نبھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

○

انور عظیم کا افسانہ
'اونگھتی ڈیوڑھی جاگتے کھیت'

''میرا افسانوی شعور مجھ سے کہتا ہے: کالے بگولوں سے مت گھبراؤ، اپنے فن
میں زندگی کو جگہ دو، اور خدا کو، جو وقت کی طرح اتھاہ ہے، اپنا ناخدا بناؤ...''

فن میں زندگی کو جگہ دینا — فن برائے زندگی (سماج) والا تصور ہے جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ ادیبوں کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ مذکورہ بالا اقتباس میں زندگی کے بعد 'خدا' کو 'ناخدا' ماننے والی بات کہی گئی ہے۔ یہ تو بڑی ایمان والی بات ہوئی۔ تو کیا ترقی پسند خدا کو ناخدا تسلیم کرتے ہیں؟ وہ بھی بڑا عجیب منظر ہوتا ہے جب پوری زندگی وجودِ الٰہی سے انکار کے باوجود کسی کا جنازہ لے کر اس کے مداح اور رشتہ دار شہرِ خموشاں کی طرف کاندھا بدلتے ہوئے چلتے ہیں، اور پھر قبر میں اتار کر مٹی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''ہم نے تم کو اسی مٹی سے پیدا کیا اور اسی مٹی میں تم کو واپس کر رہے ہیں اور پھر اسی میں سے آخرت میں تمھیں نکالیں گے۔'' ترقی پسند ہونے کا منشور دھرا کا دھرا رہ جاتا ہے۔ مجروح، سردار جعفری اور انور عظیم ایک ہی برس میں ہم سے بچھڑ گئے۔ دیکھتے ہی دیکھتے ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کی صف تقریباً خالی ہوگئی۔ یہ دن جدیدیت سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں کو بھی دیکھنا ہے اور مابعد جدیدیوں کو بھی، بلکہ قرآن کریم کے مطابق پوری انسانیت کو ''کُلُّ نَفسٍ ذَائِقَۃُ الْمَوْت'' سے ہم کنار ہونا ہے۔

انور عظیم کا تعلق اس پیڑھی سے ہے جس میں جوگندر پال، رتن سنگھ، مین را وغیرہ یا پھر ان سے ذرا پہلے کرشن چندر، بیدی، منٹو وغیرہ تھے۔ زمانی بعد کے باوجود ساتھ ساتھ یہ سب لکھ رہے تھے مگر ہر ایک کی تقریباً اپنی اپنی الگ راہ تھی۔ الگ ڈکشن تھا، الگ مزاج تھا۔ انور عظیم کی افسانہ نگاری پر مضمون لکھنے کے لیے اچھا خاصا وقت درکار ہے۔ یہ کام آئندہ انشاء اللہ ہوگا بلکہ آج کے بڑے ناقدوں کو ان پر لکھنا چاہیے، اگر وہ یا ان کی تحریر کا یہ تقاضا ہے۔ یہاں میں ان

کی ایک کہانی 'اونگھتی ڈیوڑھی، جاگتے لوگ' کے حوالے سے گفتگو کرنا چاہتا ہوں۔

اس میں کہانی تو جاگیردارانہ نظام کی ہے، جو کردار ہیں وہ اس طرح ہیں: پرگیوا، قاضی بوڑھا، ریاض، جیٹھنا، جیٹھنا کی بیوی، برابیل، کلیامانجھی، سوہنی وغیرہ۔ اس کے علاوہ جو ماحول اور پس منظر ہے وہ گاؤں اور کھیت کھلیان کا ہے۔ اس کہانی میں کئی جگہوں پر بڑی خوبصورت تشبیہوں کا استعمال کیا ہے۔ مناظر قدرت یا مناظر افعال و اعمال کی تصویر کشی بھی انور عظیم نے بڑی خوبصورتی سے کی ہے۔ جو کہانی کا مرکزی خیال ہے وہ تو بس یہی ہے کہ قاضی جو زمیندار و جاگیردار ہے اور دوسری طرف کسانوں اور مزدوروں کا ایک طبقہ ہے، ان دونوں میں تصادم دکھایا گیا ہے۔ بقیہ جو کچھ ہے وہ کہانی بُنت میں کام کرنے والا خام مواد ہے۔

ترقی پسندوں نے مناظر پر توجہ بہت دی ہے لہٰذا آپ دیکھیں گے کہ کرشن چندر ہوں یا پریم چند (ایک طرح سے یہی شخص سب سے بڑا ترقی پسند تھا جس نے سماجی امور و مسائل کو بھرپور ڈھنگ سے برتا) ہر دو نے اپنی کہانیوں میں مناظر سے معنیاتی جہتیں پیدا کی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ کرشن چندر نے کچھ کہانیاں منظر نگاری کے لیے لکھیں اور اپنا زورِ قلم دکھایا۔ یہاں انور عظیم کی کہانیوں میں منظر نگاری کا ذکر کیا جارہا ہے۔ گرچہ اس مضمون کا مقصد صرف یہی نہیں بلکہ یہ بھی ہے۔ آیئے مناظر کے ذیل میں دو اقتباسات دیکھتے چلیں:

(1) ''نوجوان سیاہ رنگ کے، بٹے کٹے، آدھی دھوتی باندھے ہوئے اور آدھی دھوتی کو چادر کی طرح لپیٹے ہوئے کھڑے تھے۔ دھوتیوں پر گوبر کے داغ پڑے تھے۔ آنکھوں میں غلیظ اور مٹیالی سرخی بھری ہوئی تھی... ان کی ناک سے بھاپ نکل رہی تھی اور وہ زمین کی طرف گھور رہے تھے۔''

(مجموعہ: دھان کٹنے کے بعد، ص 199)

(2) ''سامنے دھان کے کھیتوں میں کٹے ہوئے دھان کی کھونٹیاں نظر آرہی تھیں۔ کھلیان میں دھان کی پیلی پیلی مونچھیں چمک رہی تھیں۔ سرشتے میں منشی اور تحصیل دار پیلے پیلے کھیتوں پر جھکے ہوئے ناریل پی رہے تھے اور دھوتی کے ایک گوشے میں زکام کی ریزش کو جذب کرتے جاتے تھے۔''

(مجموعہ: دھان کٹنے کے بعد، ص 200)

اقتباس اوّل اور دوم میں بہت زیادہ فاصلہ نہیں ہے۔ اوپر جن دو نوجوانوں کا ذکر کیا گیا

ہے انھیں بعد میں باندھ دیا گیا ہے کہ وہ ملزم ہیں۔ دونوں نے کھانے کے لیے قاضی کے کھیت سے گنے چرائے تھے۔ کبھی کبھی کہانی میں محض زورِ بیان اور قوتِ اظہار جتانے کے لیے بھی منظر نگاری کی جاتی ہے۔ یہاں دونوں مناظر پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ دونوں کہانی میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ وہ اہم رول ہے کیا—؟ چوں کہ دو طبقوں کا تصادم ہے لہٰذا دونوں سے متعلق افراد کی ظاہری اور باطنی شخصیت کی صراحت اور وضاحت ضروری ہے اس لیے انور عظیم نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ پہلے اقتباس میں سیاہ رنگ، آدھی دھوتی، آدھی دھوتی کو چادر کی طرح لپیٹنا، دھوتیوں پر گوبر کے داغ، آنکھوں میں غلیظ اور مٹیالی سرخی— گویا ان صفات (Adjectives) کا استعمال اس لیے کیا گیا ہے کہ ان کی روشنی میں تنا چرانے والے غریب نوجوانوں کے طرزِ زندگی اور فکری و ذہنی ساخت نیز سماجی جبر سے ان کے جھکے ہوئے وقار سے قارئین باخبر ہو سکیں۔ ظاہری وضع قطع کہانی میں معانی کو پردۂ خفا میں رکھنے کا کام کرتی ہے۔

اب دوسرے اقتباس کو سامنے رکھیں جس میں منشی اور تحصیلدار پیلے کھیتوں پر جھکے ہوئے ناریل پی رہے ہیں اور زکام کی ریزش کو اپنی دھوتیوں میں جذب کرتے جا رہے ہیں— یہ وہ طبقہ ہے جو دھن بٹورنے کی دھن میں زندگی کو گنوا دیتا ہے۔ یہاں تک کہ انھیں اپنی زندگی میں دھوتی میں ناک کی ریزش جذب کرنے سے کراہیت بھی محسوس نہیں ہوتی۔ ذلت مآبی اسی کا نام ہے۔ اب اگر رنگ تلاش کریں تو پہلے اقتباس میں نوجوان کی آنکھوں میں غلیظ اور مٹیالی سرخی کا ذکر ہے اور دوسرے میں پیلے کھیتوں کا۔ سرخ اور پیلا رنگ دو طبقوں کی شناخت کراتے ہیں۔ سرخی تو کمیونزم کا رنگ ہے اور زرد یعنی پیلا رنگ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کی علامت ہے۔ یہیں سے دونوں طبقوں میں تصادم کا اشاریہ تیار ہوتا ہے اور آخر کار تصادم کے نتیجے میں سرخ والی جماعت کو پیلے رنگ والی جماعت پر فتح حاصل ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کہانی کی جو روپ ریکھا ہوتی ہے، اور جو مرکزی خیال ہوتا ہے، اس میں اگر منظر نگاری سے کوئی مدد ملتی ہے تو اس کی ہمہ گیریت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ورنہ منظر نگاری فضول ہے۔

ادیب کی کچھ ذمہ داریاں بھی ہوتی ہیں۔ وہ بھی معاشرے کا فرد ہوتا ہے۔ اس کی نظر آس پاس کے انسانی مسائل پر ہوتی ہے اور اگر نہیں ہوتی تو ہونی چاہیے۔ اگر ان باتوں کی طرف توجہ نہیں ہوگی تو ادب صرف تفننِ طبع کا ذریعہ بن جائے گا جیسے شعری و نثری داستانیں اسی مقصد کے پیشِ نظر وجود میں آئی تھیں۔ تفریح اور ذہنی عیاشی کے اور بھی مواقع ہیں، فکشن کو تو کم

سے کم بچا کر رکھا جائے۔ یہاں یہ ضمنی اور فروعی باتیں اس لیے پیش ہوئیں کہ انور عظیم کی کہانیوں میں سماجی ذمہ داریوں کو زیر بحث لایا گیا ہے کہ ان کی کہانیوں کا مقصد ہوتا ہے۔ یہ 'نری مقصدیت' کوئی اور چیز ہوگی۔ جمال پرست اور جمالیاتی احساس سے مغلوب ادیبوں کو یہ مقصدیت والی بات کھل جاتی ہے۔ پھر یہ کہ جہاں تک انور عظیم کا یا ان کے فکشن کا سوال ہے، انھوں نے اس روایت کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے جسے پریم چند، علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی، شکیلہ اختر وغیرہ نے فروغ دیا تھا۔ دیہی پس منظر میں فکشن لکھنے والے کم ہی ہوئے ہیں۔ کچھ فکشن نگاروں نے فائیو اسٹار ہوٹل کے چہچہاتے ہوئے ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر یہ کام کرنے کی کوشش کی اور مضحکہ خیز صورت پیدا ہوگئی۔ اوپر جو دو مناظر پیش کیے گئے ہیں وہ دیہی ہیں۔ زیر مطالعہ کہانی میں اس نوع کے اور بھی مناظر ہیں۔

یہاں نہ بین المتونی تجزیہ ہے اور نہ Theory of relativity سے کوئی سروکار۔ دراصل اور درحقیقت کی مدوّر پیچیدہ موشگافیوں سے بھی واسطہ نہیں ہے۔ میں ایک قاری ہوں اور اسی قاری کی آنکھوں اور تفہیم کی صلاحیت سے ادب پارے کو پڑھتا سمجھتا ہوں۔ اب انور عظیم کی کہانیوں میں اگر تمام نکات اور فروعی انتقادیات کے اصول پر بات کی جائے تو کہانی کا مرکزی خیال کہیں گم ہو جائے گا اور سارے کردار بحث و تمحیص کے دریا میں 'ادب ڈوب ادب ڈوب' کرنے لگیں گے۔ اس سے خاص کیا ہوگا؟

انور عظیم کی کہانی میں تشبیہ و استعارے برتنے کا چلن بھی ملتا ہے۔ شاعری میں یہ کام آسان ہے مگر نثر میں بظاہر آسان اور واقعی طور پر مشکل ہے۔ اسی کہانی سے چند اقتباسات دیکھیے جن میں اس عمل کو برتا گیا ہے:

(1) ''ناک دونوں آنکھوں کے بیچ اُبلے ہوئے آلو کی طرح سمٹے ہوئے چھلکے کے ساتھ اندر کو دھنستی ہوئی چلی جارہی تھی۔''

(2) ''کوڑھی کوے کی طرح کٹھ جیو ہوتا ہے۔ جلدی مرتا بھی نہیں۔''

(3) ''داتن چبتے ہوئے ایک زاویے میں قاضی کا صرف سر نظر آرہا تھا جس پر چھوٹے چھوٹے سفید بال لیموں پر چپکے ہوئے نمک کے دانوں کی طرح نظر آرہے تھے۔''

(4) ''اس کے جسم سے بھاپ نکلنے لگی۔ وہ بالکل اگربتیوں کا جلتا ہوا ستون معلوم ہو رہا تھا۔''

(5) ''کنپٹیوں پر جھریوں کی لہروں کے نیچے گوشت تھرتھرایا، جیسے چولہے پر پک رہا ہو۔''

(6) ''دور درختوں کے نقوش دھند میں لپٹے ہوئے سادھوؤں کی طرح دکھائی دے رہے تھے جو آہستہ آہستہ چرس کے کش لگا رہے ہوں۔''

اس طرح کے جملے تجربات کی پختگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ محض جملے نہیں بلکہ پوری کہانی کے ساتھ زیریں لہروں کے طور پر چلتے رہتے ہیں۔ انسلاکات اور لسانی صورت حال کو تقویت بخشنے میں اس طرح کے تشبیہی واستعاراتی جملے بے حد کارآمد ثابت ہوتے ہیں۔ پھر یہ کہ کردار کے نقوش کو واضح کرنے میں بھی ایسے جملے معاون ہوتے ہیں۔ یہاں اقلیدس کا کوئی نظریہ تلاش نہیں کیا جارہا کہ تین زاویوں کا جوڑ ہمیشہ 180 ڈگری ہی ہو۔ اسی لیے تو شمیم احمد (پاکستان والے) کو 2+2=5 جیسی کتاب لکھنی پڑی۔ ادب، ظاہر ہے ریاضی کے فارمولے پر تخلیق نہیں ہوتا۔ لہٰذا مذکورہ بالا جملوں میں عمودی (Vertical) مدوّر (Cyclic)، مساوی (Parallel) وغیرہ قسم کی پیچیدگیوں یا عرض البلدی وطول البلدی یا خط استوائی طرزِ اظہار یا طریقۂ استدلال کی عمودیت کی جستجو محض سعیِ رایگاں ہوگی۔

انور عظیم نے اس کہانی میں کچھ فضول اور غیر ضروری جملے بھی لکھے ہیں۔ چالیس صفحات کی اس کہانی کو اگر انور عظیم بیس صفحات یا 25 صفحات تک قطع و برید کے بعد رہنے دیتے تو اس کہانی کی معنویت بڑھ جاتی اور Compactness پیدا ہو جاتی۔ اس کے باوجود اس کہانی کو پڑھنے میں اکتاہٹ کم ہی ہوتی ہے کہ مناظر، مکالمے اور تشبیہ واستعارے سے اپنی کہانی اور اس کے پس منظر کو انور عظیم نے اچھی طرح پیش کردیا ہے۔ مکالمے پر الگ سے گفتگو ہو سکتی ہے — پھر کبھی!

○

ذکیہ مشہدی کی کہانی

'ہدّو کا ہاتھی'

اس کہانی کی خوبی یہ ہے کہ اس میں تخیل کی بنیاد موجود ہے۔ یعنی صرف بے پر کی نہیں اڑائی گئی ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ صرف ٹھوس حقائق کو پیش کر دینا ہی کافی نہیں اور نہ صرف خیال آرائی سے کہانی اچھی بنتی ہے۔ ذکیہ مشہدی نے اس کہانی میں تاریخی اور تلمیحی تناظر کو سامنے رکھتے ہوئے کہانی بنانے کے عناصر کو کام میں لانے کی کوشش کی ہے۔ کہانی کے آخری جملے سے اس کی تفہیم کی کوشش کرتا ہوں۔ آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

> ''ثبوت کے طور پر ہاتھی کے دانت پکی دیوار پر آویزاں تھے اور شجرہ بکس میں محفوظ تھا۔''

اگر کہانی پوری نہ بھی پڑھی جائے جب بھی اس جملے میں ہاتھی کے دانت اور شجرہ کا بکس میں بند ہونا دو ایسے تلمیحی عناصر ہیں جن سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ماضی کے شکستہ لمحوں کو جکڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن غور کرنے کا مقام یہ ہے کہ ہاتھی سے جتنی قربت ہدّو کو ہے ٹھیک اس کے برعکس اس کی بیوی کو ہاتھی سے نفرت ہے۔ بگڑتے حالات نے اس کی بیوی کو ماضی اور اس کے سرمایۂ افتخار کو بے معنی بنا دیا ہے۔ ذکیہ مشہدی نے دراصل ہدّو اور اس کی بیوی کو دو متضاد افکار والے کردار کے طور پر پیش کر کے Practical طرز حیات کی عکاسی کی ہے۔ بیوی کو ہاتھی سے زیادہ اپنے بچوں کے پیٹ بھرنے کی فکر ہے جبکہ ہدو کو بچوں کے بجائے اپنے ہاتھی کے پیٹ بھرے جانے کا خیال ہے۔ یہاں تک کہ وہ فاتحہ میں ملنے والی روٹیاں اور حلوے بھی ہاتھی کو کھلا دیتا ہے۔ اگر یہ دونوں کردار متحد الخیال ہوتے تو کہانی سپاٹ ہو جاتی۔ میاں بیوی کے درمیان جو مکالمہ ہے دراصل اُسی سے کہانی آگے بڑھتی ہے اور ذہنی و فکری امتیازات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ اقتباس دیکھیے:

''ٹاٹ کے پردے کے پیچھے سے بیوی چلائیں

ارے اس کمبخت کو ڈھائی گھڑی کی آوے۔ بچے کھا لیتے حلوہ روٹی جو اس کے

پیٹ میں ڈال دیا۔ اس کالے پہاڑ کا کوئی بھلا نہ ہو اور بچے محروم رہ جائیں۔''

''بچے ہیں کہ راون کی فوج! اپنا حصہ کھا چکے یہ، ہمارا حصہ تھا ہم جسے چاہیں دیں،

بدو گر جے۔''

بدّو کو ماضی کی شان و شوکت کی یاد آتی ہے۔ اُسے احساس ہوتا ہے کہ ہاتھی کا پیٹ بھرنے میں وہ ناکام ہے۔ اس احساس کو ذکیہ مشہدی نے بڑی خوبصورتی اور برجستگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انھوں نے لکھا بھی ہے کہ ہاتھی بدّو کے اجتماعی لاشعور کا ایک حصہ تھا۔ خود سید ہادی حسن کا بدّو بن جانا بھی تہذیبی تنزل کو ظاہر کرتا ہے۔ بدّو کو اس تنزل کا احساس ہے لیکن اس کے باوجود اس پر ایک طرح کا پردۂ فریب ڈالے رہنا چاہتا ہے۔ اسی لیے جب اس کی بیوی اس سے کہتی ہے کہ فاتحہ خوانی کے بجائے کوئی اور کام کیوں نہیں کر لیتے تو اسے اپنے خاندانی وقار کا حوالہ یاد آتا ہے۔ مکالمہ:

''بیوی بچوں کا پیٹ تو بھر لو پہلے۔ لٹکے رہتے ہو اس منحوس ہاتھی کی دم میں۔

شب برات کے شب برات فاتحہ خوانی کے علاوہ بھی کچھ کر لیا کرو۔''

''کیوں کریں ہم کچھ اور۔ دادا پر دادا کے وخت سے یہی فیل بانی کرتے

آرہے ہیں، اور فاتحہ کیا ہم کسی لالچ میں کرتے ہیں؟ ارے لوگوں میں عزت

ہے۔ سید ہیں ہم اور راجہ کے فیل بان۔

''تمہارے دادا پر دادا کو بھی کچھ اور نہیں ملا تھا کرنے کے لیے۔ بھلا بتاؤ سادات

اور فیل بانی... ہم تو کہیں اب بھی اس اللہ مارے بوڑھے بھوت کو وہیں بیچ آؤ

اس موئے راجہ کے... اور کوئی ایسا کام سنبھالو کہ گھر میں چار پیسے جڑیں۔''

اوپر کے مکالموں میں فنکار نے قارئین کے لیے بہت سے اشارے پیش کر دیے ہیں۔ ایک آدمی ہے جو اپنے تہذیبی تشخص اور ماضی کی ٹوٹی پھوٹی کشتیِ حیات کو اُس پار تک پہنچانا چاہتا ہے۔ لیکن اس کی بیوی کے سامنے چیلنج ہے کہ ان کے اپنے بچوں کی پرورش و پرداخت کیسے ہو؟ دو فکری دھاراؤں کے درمیان ہاتھی Bone of Contention کی صورت میں کھڑا ہے۔ اس ہاتھی کو کہانی کار نے جس طرح Cultural code کے طور پر استعمال کیا ہے اس کی

مزید گہرائی میں اتر کر دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ اس کی جگہ گھوڑا، خچر، شیر، باگھ، خرگوش، ہرن یا کوئی بھی دوسرا جانور نہیں رکھا جاسکتا تھا۔ لہٰذا اس تہذیبی علامت کے پیچھے ذکیہ مشہدی کا پورا ذہنی اور فکری رویہ کام کر رہا ہے۔ جس کا اپنے ماضی سے اور تہذیبی ورثے سے گہرا رشتہ رہا ہے۔ ہاتھی کو ہمیشہ عظمت اور افتخار کی علامت سمجھا جاتا رہا ہے۔ جس کے پاس ہاتھی ہوتا تھا وہ امیر اور رئیس ہوا کرتا تھا۔ حالاں کہ یہ نشانات اور Cultural codes آج کے تناظر میں بے معنی ہو گئے ہیں، لیکن یہاں کہانی میں جس تہذیبی وفکری Clash کو دکھایا گیا ہے، اُس سے اس کی معنویت اپنی جگہ برقرار ہے۔

بدّو کے خاندانی وقار کو کہانی کار نے صرف لفظوں میں بیان نہیں کیا ہے بلکہ درمیان میں موقع نکال کر اس کے پرداد اسید سنجر حسین کے زمیندار اور سلطان ابراہیم شاہ شرقی کے فیل خانے کے مہتمم ہونے کا ذکر بھی کیا ہے۔ جون پور کی سلطنت میں یہ منصب ایک بڑا منصب تسلیم کیا جاتا تھا۔ اپنے اجداد کی اس منصب داری اور اس سے متعلق کارناموں کو اس کہانی میں خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے:

> ''شاہی کے وقتوں میں یہ ایک بڑا معزز عہدہ تھا۔ بدّو کے ذہن کے نہاں خانوں میں ہاتھیوں کے جھنڈ کے جھنڈ گھومتے پھرتے تھے۔ وہ ان سب کو گومتی کے پانیوں میں نہلاتے، ان کے لیے میوہ اور گڑ بھرے روٹ تیار کراتے، گنّوں کی پھاندیاں اترواتے، اور پیار سے ان کے سوپ جیسے کانوں میں محبت بھرے نرم وشیریں الفاظ یوں اتارتے کے اڑیل سے اڑیل ہاتھی بھی پالتو کتے کی طرح اٹھ کھڑا ہوتا۔''

پھر اس کے بعد ہاتھی کے اٹھ کھڑے ہونے کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح آگے چل کر سفیدے کے درختوں کا ذکر ضمنی طور پر چھیڑنے کے بعد اس کا بھی ایک علیحدہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو اس ایک کہانی میں تہہ در تہہ کئی ذیلی تہذیبی کہانیاں پیش کی گئی ہیں۔ اڑیل ہاتھی کے اٹھ کھڑے ہونے کا قصہ مجملاً یوں ہے کہ علی گڑھ سے آنے والے ایک باریش بزرگ سید اپنے پوتے کے ساتھ جون پور کے پاس موضع فیروز شاہ پور (اب پڑوسی پور) میں وارد ہوئے۔ اس وقت خواجہ جہاں کا منہ بولا بیٹا مبارک شاہ تخت پر تھا جس نے سید صاحب کو زمین دی۔ انہوں نے اس پر ایک مدرسہ قائم کیا۔ ایک راج پوت نے ان کے

عمل سے متاثر ہوکر اسلام قبول کرلیا اور ان کے پوتے سے اپنی بیٹی کا نکاح کردیا۔ سید صاحب بزرگ ہاتھی والے سید صاحب مشہور ہوگئے۔ ایک دن سید صاحب کا ہاتھی بیٹھ گیا۔ مہاوت کی تمام کوششیں بیکار ہوگئیں۔ تب ان کے پوتے کے پانچ سالہ بیٹے نے ہاتھی کے گلے میں ننھے ہاتھ ڈال کر اس کے کان میں کچھ کہا۔ ہاتھی فوراً کھڑا ہوگیا۔

بات شروع ہوئی تھی کہ بدّو جب ہاتھی کو حلوہ اور روٹی کھلا رہا تھا تو اس کی بیوی کڑھن محسوس کررہی تھی۔ اس کے کلیجے میں دھواں اٹھ رہا تھا۔ خالی برتن کھڑکا کر اور کبھی پیر پٹک کر وہ اپنے غصے کا اظہار کیے جارہی تھی۔ یہ فقرے دیکھئے:

> اب ہم خود جائیں گے پڑوسی پور اور اس کلموہے اللہ مارے ہاتھی کو چھوڑ آئیں گے۔ وہاں کوس کوس کے تھک گئے۔ مرا بھی نہیں۔ اب جائے وہاں سفیدے کے درخت روندے۔ اس موئے راجہ کے سفیدوں کو کیڑے لگیں، سوکھا مرجائے۔"

ذکیہ مشہدی نے ایک بار پھر قاری کو ماضی اور اس کے اعماق میں لے جانے کی کوشش کی ہے۔ پڑوسی پور میں آخر یہ سفیدے کے درخت کیسے ہیں جنھیں بدّو کی بیوی کوسے جارہی ہے؟ پہلے تو اس کی زد میں صرف ہاتھی تھا اور اب سفیدے کے درخت بھی آگئے۔ یہاں کہانی کار نے کچھ بھی مبہم نہیں چھوڑا ہے۔ شاید ایسی کہانیوں میں ابہام اور تجرید (Abstractness) کی گنجائش بھی کم ہی ہوتی ہے۔ ماضی کے ایسے انسلاکات کو قصے کے فورم میں بیان کرنا ضروری بھی ہوتا ہے اور کہانی کی غایت بھی۔ لہٰذا کہانی کار نے سفیدے کے درختوں کا قصہ بھی بیان کیا ہے۔ کچھ حصے دیکھئے:

> "بدو کی بیوی کو سفیدے کے درختوں سے سخت چڑھ تھی جس میں وہ حق بجانب تھیں۔ ان کی زندگی کے منظرنامے پر سفیدے کے درخت لکھے جانے سے پہلے زندگی اتنی بے ہنگم اور تاریک نہیں تھی... راجہ صاحب نے بیٹوں کو اعلا تعلیم دلوائی۔ دو تو امریکہ میں جابسے اور ایک باہر سے فلم سازی کی تربیت لے کر بمبئی میں مقیم ہوا۔ اشتہاری فلمیں بنانے والا یہ نوجوان اپنے پیشے میں کافی کامیاب ہوا اور چند سال پہلے اپنے گاؤں آیا اور ضد کر کے باپ کو اپنے ساتھ لیتا گیا۔ شکستہ حویلی کی گرتی دیواریں پوری طرح گروا کر ملحق زمین سے اُسے ملا دیا اور

وہاں سفیدے کے درخت لگوا دیے کہ یہ نہایت منفعت بخش سودا ہے۔ شاگرد پیشے کی دو کوٹھریاں رہنے دیں۔ ان میں اپنی پسند اور بھروسے کے مطابق دو جوان صحت مند کارندے مقرر کیے۔ باقی لوگوں کو بدو اور ہاتھی سمیت نکال باہر کیا۔''

بدو کی بیوی راجہ صاحب اور سفیدے کے درختوں کو مسلسل کوستے رہنے میں حق بجانب تھیں۔ حویلی کا منہدم ہونا، سفیدے کے درختوں کا لگایا جانا اور بدو اور اس کی فیملی کو حویلی سے باہر نکال دیا جانا، یہ ایسا جواز فراہم کرتا ہے کہ کوئی بھی آدمی بدو کی بیوی کو یا اس کے رویے کو غلط نہیں قرار دے سکتا ہے۔ عسرت اور غربت میں چھے چھے بچوں کی پرورش اور اس میں بھی ہاتھی کا پیٹ بھرنا۔ بدو کا اپنے بچوں سے زیادہ ہاتھی سے محبت کرنا یہ ایسی علتیں ہیں کہ Clash ہونا ایک فطری عمل معلوم ہوتا ہے۔

ذکیہ مشہدی نے بدو کی بیوی کے ذہنی میلان کو اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ پیش کیا ہے جس سے ان کی بیانیہ پر قدرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مناسب ہے کہ ایک اقتباس کے ذریعہ بیانیہ کے حسن اور بدو کی بیوی کے سچے جذبات کو سمجھ لیا جائے:

''جو تین بچے اُس دور میں پیدا ہوئے وہ نہایت صحت مند تھے۔ جون پورا کر پیدا ہونے والے باقی تین نہایت مریل۔ اب تو تینوں بڑے بچوں کے گال بھی پچک گئے تھے۔ وہ اٹالہ مسجد کے پاس کے اقلیتی ادارے کی چھٹی کے اوقات میں چہار دیواری پھلانگ کر اندر گھس جاتے اور گولیاں اور تاش کھیلتے۔ گھر آتے تو ایسے بھوکے ہوتے کہ بس چلتا تو ہنڈیا برتن توڑ کے کھا جائیں۔ اس وقت بدو کی بیوی کا جی چاہتا کہ وہ سفیدے کے درختوں میں آگ لگا آئیں یا ہاتھی کی تکا بوٹی کر ڈالیں جو بمبئی سے آنے والے قلیل سی رقم کا بیشتر حصہ کھا جاتا تھا۔''

ذکیہ مشہدی نے اس کہانی میں سمعی روایت اور تدریجی بیانیہ یعنی Phasewise narrative سے فنکارانہ طور پر کام لیا ہے۔ ساتھ ہی شعور کی رو سے بھی ان کا گہرا اُنس نظر آتا ہے۔ پھر یہ کہ انھوں نے اپنا جو اسلوب وضع کیا ہے وہ زبردستی کا یا مانگے کا نہیں بلکہ خود کا ہے۔ جب ایسی صورت پیدا ہوتی ہے تو بیانیہ میں باطنی آہنگ دیکھنے کو ملتا ہے۔ منٹو نے جو بیانیہ خلق کیا ہے اس میں بھی یہی صورت حال ہے جو باطنی آہنگ کو جنم دیتی ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اسلوب میں خواہ مخواہ کا تصنع اور Ornamentation نہ ہو۔ اوپر جو اقتباس آپ نے

ملاحظہ کیا اس میں غور کیجیے کہ ذکیہ مشہدی نے بڈ و کی بیوی اور پوری فیملی کے حالات کو کن نشانات (Sign) کے ذریعے اور کس تخلیقی برجستگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مذکورہ بالا اقتباس سے غور طلب حصے دیکھیے:

- جون پورا کر پیدا ہونے والے باقی تین بچے نہایت مریل۔
- اب تو تینوں بڑے بچوں کے گال بھی پچک گئے تھے۔
- چہار دیواری پھلانگ کر اندر گھس جاتے اور گولیاں اور تاش کھیلتے۔
- بس چلتا تو ہنڈیاں برتن توڑ کے کھا جاتے۔

(حالاں کہ کہانی کی عبارت میں ''کھا جائیں'' لکھا ہوا ہے جو غلط ہے۔)

- بدو کی بیوی کا جی چاہتا کہ وہ سفیدے کے درختوں میں آگ لگا آئیں یا ہاتھی کی تکا بوٹی کر ڈالیں۔

یہ کوئی رومانی بیانیہ نہیں بلکہ حقیقی بیانیہ ہے۔ افسانے کی نثر میں خوبی تبھی پیدا ہوسکتی ہے جب افسانہ نگار شعوری طور پر ڈکشن کے برتنے میں بہت زیادہ محتاط نہ ہو۔ ذکیہ مشہدی کی کہانیوں میں یہ خوبی دیکھی جاسکتی ہے۔ ڈکشن کے برتنے میں جو فنکار حد درجہ محتاط ہوتا ہے اس کے بیانیہ میں اُباؤپن اور بے کیفی پیدا ہو جاتی ہے۔ شاعری ہو یا نثر نگاری برجستگی دونوں کی اہم صفت ہوتی ہے۔ ذکیہ مشہدی اپنے افسانوی مجموعے 'تاریک راہوں کے مسافر' (ستمبر 1993) کے پیش لفظ (قارئین سے) میں لکھتی ہیں:

> ''میں بلاوجہ، تخیلاتی زاویہ اور تکونے اور وائرے وغیرہ وغیرہ تلاش کرنے اور ناقابل فہم الفاظ کا جال بننے کے خلاف ہوں۔'' (ص 4)

یہ ایک تخلیق کار کا نظریہ تخلیق ہے۔ اس کی بے شک اہمیت ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ اس میں ایک طرح کی Universality بھی ہے۔ ہر ایک فکشن نگار اس کی تائید کرے گا لیکن کیا بغیر کسی تخیلاتی زاویے اور دائرے کے کوئی کہانی وجود پذیر ہوسکتی ہے؟ میں اس کے جواب میں ہر طرح کے اثبات کی نفی کروں گا۔ خود یہ کہانی 'بڈو کا ہاتھی' تخیلاتی زاویوں، دائروں بلکہ قطروں، نصف قطروں اور دوسرے بہت سے اُقلیدسی نشانات سے تیار ہوئی ہے، اور یہی خوبی ہے کہ اس میں تہہ در تہہ کہانیاں اور کاٹ دار اسلوب پیدا ہو گیا ہے۔ پھر یہ کہ جس طرح سے ماضی اور حال کے درمیان تہذیبی پُل قائم کرنے کے لیے تاریخی حوالوں سے مدد لی گئی ہے وہ بھی اُنھی

تخیلاتی زاویوں کو وضع کرتے ہیں۔ ان کا کہنا کہ ناقابل فہم الفاظ کا جال بننے کے خلاف ہوں، بہت مناسب معلوم ہوتا ہے لیکن اگر کسی اہمال پرست اور Absuardity کے متوالے نے سن لیا تو اس پر بھی واویلا کھڑا ہوسکتا ہے۔ اس لیے تخلیق کار کو ایسے فقہی مسائل میں قطعی نہیں الجھنا چاہیے۔ نقادوں پر چھوڑ دیجیے کہ ان کا تو کام ہی سنتے رہنا اور سناتے رہنا ہے۔

بہرحال یہ ضمنی باتیں تھیں جو ایک دم سے بے جواز بھی نہیں تھیں۔ اب پھر اس کہانی کی طرف آتے ہیں۔ ذکیہ مشہدی نے 'ہاتھی' کو شکست خوردہ عظمت کی علامت کے طور پر کس طرح پیش کیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

> ''پتے دیکھ کر محلے کی دو چار بکریاں بھی آگئی تھیں اور پتوں پر منہ مار رہی تھیں۔ ہاتھی ان سے کبھی ناراض نہیں ہوتا۔ شان بے نیازی سے یوں دیکھتا جیسے وہ راجہ ہو اور بکریاں اس کی غریب رعایا۔ ایک دوسرے کو ٹھیلتی بکریوں میں سے دو ایک بکریاں ہاتھی کو دھکے بھی لگا دیتیں تب بھی وہ برافروختہ نہ ہوتا۔ اس وقت بھی ایک چھوٹی سی بکری اس کے موٹے موٹے ستون جیسے پاؤں کے بیچ ہو کر سائبان تلے کھڑی جلدی جلدی پتوں پر منہ مار رہی تھی۔ بڈو کا جی بھر آیا۔''

اس پورے اقتباس میں ذکیہ مشہدی سے ایک بھاری چوک ہوگئی ہے اور وہ یہ کہ انھوں نے اس کی شرح ایک جملے میں پیش کردی کہ ہاتھی شان بے نیازی سے یوں دیکھتا جیسے وہ راجہ ہو اور بکریاں اس کی غریب رعایا۔ ایسے ہی چھوٹے چھوٹے جملے اور فقرے اچھے اچھوں کو عظیم فن کار بننے سے روک دیتے ہیں۔ کاش انھوں نے یہ جملہ نہ لکھا ہوتا یا کاش کہ ان سے یہ جملہ لکھا نہ گیا ہوتا۔ اب تو تیر کمان سے نکل چکا ہے۔ لیکن اردو قارئین کا حال ہم سب کو معلوم ہے۔ میں یہاں کی بات نہیں کرتا، یہاں سے باہر بہت سوں کی سمجھ میں اب بھی نہیں آئے گا کہ جس مدلول (Signified) کو ذکیہ مشہدی اس اقتباس میں دیکھنا اور دکھانا چاہتی ہیں، وہ کس حد تک اور کس سرلتا سے کھل کر کرب آمیز تفکر کا ایک خوشہ (Cluster) بن گیا ہے۔ دو ایک بکریاں ہاتھی کو دھکے بھی لگا دیتیں تب بھی وہ برافروختہ نہ ہوتا۔ کیا انسانی معاشرے کے ٹوٹتے ڈھانچے کو سنبھالا دینے کے لیے ایسے فکری رویوں کی اشد ضرورت نہیں ہے؟ ضرورت ہے کہ ایسے فکری اور فلسفیانہ رویوں کو ذہنوں کو بیدار کرنے کے کام میں لایا جائے۔

بیوی کی بک جھک اور ہنگامہ خیزی سے پریشان ہو کر گوشۂ عافیت کی تلاش میں بڈو باہر

نکل پڑتا ہے۔ اٹالہ چوک کی مسجد کے پاس آکر کھڑا ہو جاتا ہے۔ وہیں ایک رکشا بھی کھڑا ہے جس کا چلانے والا آس پاس کہیں گیا ہوا ہے۔ ایک برقعہ پوش عورت آکر بدّ دکو ہی رکشا والا سمجھ کر حمام دروازہ چلنے کو کہتی ہے۔ یہ سن کر بدو کو ایسا لگتا ہے جیسے اسے کسی بھڑ نے کاٹ لیا ہو۔ ذکیہ مشہدی نے بدو کے احساس لطیف کو اس طرح قلم بند کیا ہے:

> ''ارے ہم تمھیں رکشے والے لگتے ہیں؟ ہم فیل بان ہیں فیل بان۔ وہ بھی ایسے ویسے نہیں راجہ کے فیل بان ہیں۔ جاکے دیکھ یا دُپر لے محلّے میں راجہ صاحب کے رشتے دار کی خالی زمین ہے۔ ہم اس پر رہتے ہیں۔ وہیں ہمارا ہاتھی کھڑا ہے۔ سب ہمیں جانتے ہیں اور ہمارے ہاتھی کو بھی، لگتا ہے تم یہاں نئی ہو۔ کسی گاؤں گراؤں سے آئی ہو۔''

عورت وہاں سے چل پڑتی ہے اور بدّ دا اپنے ہاتھی کے پاس پہنچ کر اس بات کی شکایت اس کے کانوں میں کرنے لگتا ہے۔ حالاں کہ جب بدّ د کا ہاتھی مر جاتا ہے اور اسے پریشانیاں گھیر لیتی ہیں تو وہ خود بھی رکشا چلانے لگتا ہے۔ افسانہ نگار نے ہاتھی کے مرنے کی توجیہ پیش نہیں کی ہے۔ کوئی ایسی Situation بھی تخلیق نہیں کی گئی ہے جو قارئین کو متاثر کر سکے۔ البتہ راوی نے جو خود افسانہ نگار ہے ایک قیاس آرائی کی ہے، دیکھیے:

> ''ویسے کالی زبان تو بدّ د کی بیوی کی بھی رہی ہوگی جو ہاتھی یوں کھڑا کھڑا مر گیا تھا۔ بے چارہ۔ لیکن موت کا ذائقہ تو ہر ذی روح کو چکھنا ہے، ہاتھی ہو یا چیونٹی اور مرنے کے لیے ایک وجہ کافی ہے... پیدا ہونا۔''

زندگی اور موت کا یہ فلسفہ اپنی جگہ درست ہے اور ذکیہ مشہدی کے بیانیے کا حصہ، لیکن یہ ناگزیر بیانیہ تب بن سکتا تھا جب اس کے لیے سچویشن Create کی جاتی۔ ہاتھی کو اتنی خاموشی سے موت کے منہ میں پہنچا دینا، مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ یہ ہاتھی جو عظمت رفتہ اور شکوہ سلطنت کی علامت تھا، وہ کس طرح اور کب منظر سے غائب ہو گیا، پتہ ہی نہیں چلا۔ بدّ د کا ہاتھی آخر کار مر گیا۔

کہانی کی بُنت میں تخلیقی فنکاری ہے۔ معلوم نہیں کہ ذکیہ مشہدی کی فکشن کی آنکھ کیسے چوک گئی کہ ہاتھی کے اتنے بڑے ڈیل ڈول کو دیکھ نہیں پائیں۔ ہوسکتا ہے کہ وہ قارئین کو Shock پہنچانا نہیں چاہتی ہوں۔ ہاتھی کے سبب ہی بدّ د اور اس کی بیوی میں ہمیشہ تکرار ہوتی

رہتی ہے۔ پھر اس کی موت کو صیغۂ راز میں رکھنے کی ضرورت کیا تھی؟ بدّو کے لیے کہا گیا ہے کہ وہ ہاتھی کے انتظار میں بلک بلک کر رویا کرتے تھے لیکن کاش یہ بھی دکھایا جاتا کہ ہاتھی کا مرجانا بدّو کی بیوی کے لیے کس قدر طمانیت کا باعث ہوتا ہے۔ تحیر اور استعجاب جو افسانے کا پرانا Gimmick رہا ہے، وہ بھی دیکھنے کو نہیں ملتا۔ حالاں کہ اس کہانی کے خوبصورت بڑے تہذیبی و تاریخی ڈھانچے میں اس کے منہدم کیے جانے کے مواقع تھے جن سے تحیر پیدا ہوسکتا تھا۔ کم سے کم ہاتھی کے مرنے کے لیے اس Gimmick کا استعمال تو ہو ہی سکتا تھا۔

اخیر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ افسانے کی 'پوری کہانی' پر جسے Boris Tomashevsky نے Fabula کا نام دیا ہے، اس پر ان باتوں کا کوئی اثر نہیں پڑتا، کیوں کہ بحیثیت راوی کے افسانہ نگار نے اور کہیں بدّو اور اس کی بیوی نے نفسِ مضمون یعنی Sujet کی ترسیل کردی ہے، پھر یہ کہ اس میں جو تہہ داریاں اور داستانی اور قصہ نگاری کے اوصاف ہیں وہ بھی لائق توجہ ہیں۔ کہیں کہیں ذکیہ مشہدی نے جدید افسانے کی رسومیات سے انحراف بھی کیا ہے جو اس افسانے کا تقاضا بھی تھا۔ ایسا اس لیے ہوا ہے کہ وہ جینوئن تخلیق کار ہیں اور ہر جینوئن تخلیق کار رسومیات اور سابقہ چوکھٹوں سے باہر آکر اپنا طرزِ اظہار قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس اقدام میں ذکیہ مشہدی کامیاب ہیں۔

O

افسانہ 'آن بان' کی آزاد قرأت

طارق چھتاری کے افسانوی مجموعے 'باغ کا دروازہ' میں کُل بیس افسانے ہیں۔ کئی دوسرے افسانے طویل بھی ہیں اور نسبتاً زیادہ پُر اثر بھی۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ میں نے 'آن بان' ہی کو تجزیے کے لیے کیوں منتخب کیا؟ ایک جواب تو یہ ہے کہ میرا جی چاہا اور بس! دوسرا جواب یہ ہے کہ مجھے اس افسانے کے کردار ہری سنگھ کی نفسیاتی الجھنوں میں اترنا زیادہ اچھا لگا اور یہ بھی کہ اس میں سے دو خاندانوں میں سے ایک خاندان کے سرپرست نیک سنگھ کی جھوٹی شان اور آن بان پر شدید اور گہرا طنز کیا گیا ہے۔

اس افسانے کا مرکزی کردار ہری سنگھ ہے جس کا ذہنی توازن اکثر بگڑ جایا کرتا ہے۔ اس کا علاج ایک وید جی کرتے ہیں۔ اس کی طبیعت جب کچھ بہتر ہوتی ہے تو اس کے والد تیج بہادر سنگھ اس کی شادی کر دیتے ہیں۔ گاؤں محلے کے لوگ چوں کہ ہری سنگھ کو پاگل سمجھتے ہیں اس لیے شادی کی خبر سن کر سب حیرت کا اظہار کرتے ہیں:

"سنا آپ نے، ہری سنگھ کی شادی ہو رہی ہے۔"

"ہاں چودھری صاحب سنا تو ہے۔ معلوم نہیں ٹھاکر صاحب نے کیا سوچا ہے جب اس کی ماں مری تھی تو بے چارے کی عمر ہی کیا تھی۔ تبھی سے اس کی یہ حالت ہو گئی ہے۔ جہاں جھلستی گرمیاں آئیں اور لگے دورے پڑنے۔"

"مگر خاں صاحب، اس حالت میں شادی؟ وہ تو عورت کو لال جوڑے میں دیکھ کر بالکل ہی پاگل...

بھئی دل میں ڈر بیٹھ گیا ہے لال رنگ سے، شادی کے بعد شاید نکل جائے۔"

گرمیوں کے موسم میں چوں کہ ہری سنگ پر دورے پڑتے ہیں اس لیے شادی کے لیے سردی کا موسم منتخب کیا گیا ہے۔ ہری سنگھ کے والد ٹھاکر تیج بہادر اپنے آس پاس کے لوگوں سے

کہہ رہے ہیں:

''شادی بیاہ کا مزہ تو سردیوں ہی میں ہے۔''

حالاں کہ سب کو اس بات کا علم ہے کہ ہری سنگھ کے لیے گرمیوں کے بجائے سردیوں کا موسم مناسب ہے لیکن تیج بہادر ماحول کو اور بھی سازگار اور خوشگوار بنانا چاہتے ہیں۔ یہاں اس منظر کو دیکھیے جہاں ہری سنگھ کو دولھا بنایا جارہا ہے اور گھر میں شادی کا ماحول ہے۔ طارق چھتاری نے یہاں بڑی ہی خوبصورتی کے ساتھ اس منظر کو نقش جاوداں میں مبدل کردیا ہے۔ یہ مستحکم بیانیہ پر طارق چھتاری کی قدرت پر بھی دال ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''ہری سنگھ کی بوا نے اُسے نہلا دھلا کر دولھا بنایا۔ محلے کی عورتوں نے کھونٹی پر ٹنگی ڈھولک کو ڈرتے ڈرتے اتارا، ڈوریاں کسیں اور پھر ڈھولک کی تھاپ اور گیتوں کی آواز نے سبھی کے دل سے ڈر نکال دیا۔ برات چلی گئی، پورے ٹولے میں رت جگا ہوا۔ محلے بھر کی عورتیں ناچتی گاتی رہیں۔ گلی کے نکڑ پر رات بھر دیسی گھی کے چراغ جلتے رہے اور دوسرے دن بہو گھر میں آگئی۔ محلے کی کچھ بڑی بوڑھیوں کا کہنا ہے کہ رات ایک دیا بجھ گیا تھا چپکے سے ہری سنگھ کی بوا نے جلا دیا تھا۔'' (باغ کا دروازہ، ص 43)

اگر آپ اوپر دیے گئے اقتباس پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس میں ایک کلیدی فقرہ ہے ''بڑی بوڑھیوں کا کہنا ہے کہ رات ایک دیا بجھ گیا تھا۔'' فنکار نے یہاں اس فقرے میں آئندہ کسی انہونی کی خبر دی ہے۔ جیسا کہ پوری کہانی پڑھتے ہوئے آخر میں معلوم ہوتا ہے کہ ہری سنگھ کو اس کی سسرال کے گاؤں میں لوگوں نے پیٹ پیٹ کر مار ڈالا کیوں کہ وہ اپنے بچے کو لے کر بھاگ رہا تھا۔

بہو جب گھر میں آگئی تو ہری سنگھ کا رنگ ڈھنگ کیسا تھا، وہ توجہ طلب ہے۔ ہری سنگھ کو سرخ رنگ سے نفرت ہے بلکہ اسے دیکھ کر دورے پڑتے ہیں۔ چولھے میں اس کی ماں جل کر مرگئی تھی۔ چولھے اور چتا کی آگ نے سرخ رنگ سے اُسے متنفر کردیا تھا۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ سرخ رنگ سے گھبرانا، بے چین ہوجانا اس کی سائیکی کا حصہ بن چکا تھا۔ اس طرح کے کردار کو برت لے جانا ایک طرح کا چیلنج ہوتا ہے۔ طارق چھتاری نے ہری سنگھ کی سائیکی میں اتر کر اس کے ہمراہ سفر کیا ہے۔ ہری سنگھ اور معاشرے کی حسیت کو افسانہ نگار نے اپنی تخلیقیت سے

ہم آہنگ وہم آمیز کیا ہے۔

لجا دلہن بن کر آچکی ہے۔ دیر رات گئے ہری سنگھ کو لجا کے کمرے میں بھیج دیا گیا۔ اسے کچھ سمجھ نہیں آرہا تھا کہ لجا سے کس طرح گفتگو کا آغاز کرے۔ آخر کار وہ کچھ اس طرح گویا ہوا:

''وید جی کہہ رہے تھے اب میری طبیعت خراب نہیں ہوگی، گرمیوں میں بھی نہیں۔''

اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس موقع پر ہری سنگھ کا ایسا کہنا کہاں تک درست ہے۔ اس کے بعد وہ کچھ یوں کہنے لگا:

''تم وید جی کو نہیں جانتیں، وہ پتا جی کے متر ہیں۔ جب مجھے دورے پڑنے شروع ہوئے تو پتا جی نے اسکول سے اٹھوالیا، مگر وید جی نے پڑھانا نہ چھوڑا۔ میں نے اُن سے بہت سی کتابیں پڑھی ہیں، وہ مرے گرو ہیں۔'' (ص 23)

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا لجا کو ہری سنگھ کے بارے میں سب کچھ بتا دیا گیا تھا؟ لیکن افسانے سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ ہری سنگھ کی ذہنی حالت کا ذکر لجا کے والد ٹھاکر نیک سنگھ کے سامنے نہیں کیا گیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اگر ایسا ہوا ہوتا تو وہ اپنی بیٹی کو اگر لے کر جاتے تو پھر آنے کیوں نہیں دیتے بلکہ وہ اپنی بیٹی کی شادی بھی کیوں کرتے۔ یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے ہری سنگھ کی زبانی اپنی ہی بیماری واضح کیوں کرائی؟ دراصل یہی ہے فنکارانہ بصیرت اور کردار کے فطری میلان طبع کا اظہار۔ یہ ضروری تھا کیوں کہ کہانی ایک ایسے شخص کی ہے جو اکثر اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتا ہے۔ ساتھ ہی اوپر کے اقتباس میں وید جی کے کردار کو بھی پیش کرنا ضروری تھا۔ وید جی چوں کہ اکثر کہا کرتے ہوں گے کہ ہری سنگھ ''اب تمھاری طبیعت خراب نہیں ہوگی، گرمیوں میں بھی نہیں۔'' لہٰذا یہ فقرہ اس کے تحت الشعور کا حصہ بن گیا ہے۔

ہری سنگھ کی نظر میں اپنی بیوی سے پہلی ہی رات میں اپنی بیماری کا ذکر غیر دانستہ طور پر کرنا غلط نہیں۔ ایک بات اور اس اقتباس سے کھل جاتی ہے کہ اُسے وید جی نے اچھے سنسکار ضرور دیے تھے، علاج کرنے کے ساتھ ساتھ اُسے تعلیم بھی دلائی تھی، اسی لیے اس کے اخلاق اس کے سسر ٹھاکر نیک سنگھ کے اعمال و اخلاق سے متصادم نظر آتے ہیں۔ لیکن، ذرا ٹھہریے، یہاں ہری سنگھ کی باتیں سن کر لجا کے دل پر کیا گزری ہوگی۔ اسی وقت ہری سنگھ کی نظر، لجا کے سرخ کپڑوں پر جاتی ہے پھر کچھ یوں ہوتا ہے:

"سرخ کپڑوں میں دمکتی ایک عورت لجا۔ اس کی ماں، چتا اور جھلستا ہوا اس کا بدن..... مڑکر دیکھا تو پرات میں انگارے دہک رہے تھے۔ سردی بہت تھی، بوا نے پرات میں انگارے رکھ دیے تھے۔ کونے میں لالٹین جل رہی تھی۔ جلتی ہوئی لالٹین، لجا کے سرخ کپڑے، پرات میں دہکتے انگارے..... اسے اپنے جسم سے چنگاریاں سی اٹھتی محسوس ہوئیں، چنگاریاں آگ کی لپٹیں بن گئیں۔ اونچی اونچی لپٹوں کے درمیان اس کی ماں کا بدن جھلس رہا ہے۔"

چوں کہ اس کی ماں سرخ آگ کی لپٹوں کی زد میں آکر مر چکی ہے اس لیے یہ سرخ رنگ خواہ وہ دلہن کا کپڑا یا اس کا دوپٹہ اس کے ذہن و دل کو فوراً ماضی کے اس اندوہناک حادثے سے جوڑ دیتا ہے۔ ہری سنگھ کا علاج وید جی نے کیا ہے جو کہ اب اس دنیا میں نہیں۔ لیکن اس وید جی نے جو سنسکار یا اخلاقی اقدار ہری سنگھ کے خمیر میں رکھ دی تھیں، وہ اس کے ساتھ ہوتی ہیں۔ لیکن اس کی نفسیاتی بیماری مکمل طور سے ٹھیک نہیں ہوئی ہے۔ گھر والوں نے یہ سوچا ہے کہ شادی کے بعد اس کی نفسیاتی الجھنیں ختم ہو جائیں گی۔

اوپر جو اقتباس پیش کیا گیا ہے اس منظر کے بعد وہ لجا کے پاس سے اٹھ کر باہر چلا جاتا ہے۔ اس سے پہلے طارق چھتاری نے سرخ بندیا کا ذکر بھی کیا ہے جو کہ ہری سنگھ کے لیے کسی آگ کے گولے سے کم نہیں۔ یہاں افسانہ نگار نے تمام مجرد اور غیر مجرد سرخ رنگ اشیا کا ایک Convergence دکھایا ہے جو کہ لجا کی پیشانی پر بندیا کی شکل میں نظر آتا ہے:

"کونے میں جلتی لالٹین، دہکتے انگاروں سے بھری پرات، سرخ چادر اور ماں کی چتا، سب کچھ لجا کی سرخ بندیا میں سمٹ آیا تھا۔ وہ آگ کے گولے میں لجا کو ڈھونڈنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے لگا۔ پیروں میں کپکپاہٹ ہوئی۔ لڑکھڑایا، گرا سنبھلا اور پھر اس نے خود کو آنگن کے باہر چوبارے کے اس طرف کھلی اور ویران چھت کی منڈیر پر اکیلا بیٹھا پایا۔"

سرخ رنگ ہری سنگھ کی جان کا دشمن ہے۔ لجا ہری سنگھ کا انتظار کرتی رہی، اور وہ باہر بیٹھا رہا۔ وہ کمرے سے نکل کر ہری سنگھ کو دیکھنے باہر نکل پڑی۔ آخر اس کے بھی تو ارمان اور جذبات تھے۔ سہاگ رات میں اس کا شوہر اس سے دور کیسے رہ سکتا تھا۔ باہر وہ تنہا بیٹھا ہوا تھا۔ اس کے قریب جا کر لجا نے اپنا ہاتھ اس کے کندھے پر رکھ دیا۔ یہاں دکھایا گیا ہے کہ لجا تے اس کا بازو،

پکڑلیا پھر ہری سنگھ نے لجا کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں دبالیا۔ اب ذرا آگے کی اس منظر کشی کو دیکھیے جہاں دو دلوں کے جذبات ایک دوسرے کی شریانوں میں گردش کرتے ہوئے خاموشی کے ساتھ ایک روشن نقطے کی طرف بڑھتے ہیں:

> ''نہ ہری سنگھ نے کچھ کہا اور نہ ہی لجا کچھ بولی۔ بس دونوں اندر میں ایک ساتھ داخل ہوئے اور ہری سنگھ نے دروازہ بند کرلیا۔ لجا سمٹ کر مسہری پر بیٹھ گئی۔ لالٹین انھیں گھور رہی تھی۔ ہری سنگھ نے اٹھ کر لالٹین کے مہرے کو گھمایا اور بتی اتنی گرگئی کہ چمنی کے احاطے سے باہر نکلنا روشنی کے بس میں نہ رہا تو اس نے لجا کے بدن سے پھوٹتی روشنی میں پناہ لی۔ یہ روشنی سرخ نہیں تھی، سبز بھی نہیں تھی، اس کا کوئی رنگ نہیں تھا، یا اس میں سارے رنگ موجود تھے۔ زندگی اور موت کے سارے رنگ۔ وہ رات پھر اسی روشنی کی نرم آگ کے ایک نئے احساس کو اپنے وجود میں اتارتا رہا اور یہ آگ پانی بن کر اس پر برستی رہی اور پھر دھیرے دھیرے اس کے جسم کی تمام چنگاریاں بجھ گئیں۔''

طارق چھتاری نے یہاں دو دلوں اور جسموں کے اتصال کو بڑی ہی خوبصورتی کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ ''آگ پانی بن کر اس پر برستی رہی اور پھر دھیرے دھیرے اس کے جسم کی تمام چنگاریاں بجھ گئیں۔'' اس جملے کی جس قدر داد دی جائے کم ہے۔ آگ سے چنگاری بجھانے کے لیے طارق چھتاری نے تخلیقی ہنرمندی سے کام لیا ہے۔ جنسی اعتبار سے تحلیل نفسی کی روشنی میں دیکھا جائے تو اوپر کے اقتباس میں ایک طرح کی سرشاری بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ لیکن اس سرشاری کے بعد ایک Upcoming طوفان ہے۔ اس سے پہلے اس بات کا ذکر بھی ملتا ہے کہ جب لجا صبح سویرے لجائی شرمائی نکلی تو بوا بہت خوش ہوئی۔ اس نے ٹھاکر صاحب کو بتا دیا اور پھر ٹھاکر صاحب مارے خوشی کے وید جی کے پاس پہنچ گئے۔ ''وید جی بھگوان کی دیا ہوئی لجا خوش ہے، ایشور آپ کا بھلا کرے۔'' اس کے بعد ہری سنگھ کئی سال سے بکسے میں بند بسنتی پگڑی نکالی، سر پر رکھی اور ہاتھ میں لٹھ لے کر، بازار کی طرف چل پڑے۔ آج لجا کے والد ٹھاکر نیک سنگھ کو آنا تھا۔ بوا نے کئی طرح کے پکوان تیار کیے۔

ہری سنگھ اپنے سسر نیک سنگھ کو لینے پوکھر والے موڑ پر گیا تھا۔ جب وہ بس سے اُترے تو ہری سنگھ ان کے پیر چھونے جھکا لیکن نیک سنگھ دو قدم پیچھے ہٹ گئے۔ ہری سنگھ کے ہاتھ ڈھول

میں جا دھنسے۔ رات سوتے وقت ہری سنگھ نے نیک سنگھ کے پاؤں دبانے کی کوشش کی لیکن انھوں نے اپنے پاؤں سمیٹ لیے۔ کل ہو کر لجا اپنے والد کے ساتھ چلی گئی۔— ''ہری سنگھ کو لگا جیسے اس کے جسم سے کوئی چیز نکال لی گئی ہو۔''

جب بہت دنوں تک لجا نہیں آئی تو ہری سنگھ نے کئی خط لکھے پھر اس کے والد تیج بہادر بہو کو لینے گئے، مگر لوٹ آئے۔ اب ہری سنگھ، پوکھر والے موڑ کی پلیا پر بیٹھا انتظار کرتا۔ یہ اس کا معمول بن گیا۔ ایک دن گرمی کی رُت میں بیہوش ہو گیا اور جب ہوش آیا تو چُپی سادھ لی۔ طارق چھتاری نے ہری سنگھ کی نفسیاتی الجھنوں کو، سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ایک دن وہ دوڑتا ہوا وید جی کے گھر کی طرف بھاگا۔ وہاں تالا لگا تھا۔ وید جی وفات پا چکے ہیں۔ وہ اینٹ کا اَدھا لے کر دروازے پر مارتا رہا۔ جب بھی گھر میں لجا کی بات ہوتی ہری سنگھ وید جی کے دروازے پر جاتا اور اَدھا مارنے لگتا۔ لجا کے لیے وہ مزید بے چین رہنے لگا۔ اس کی حالت دن بدن غیر ہوتی گئی۔ ٹھاکر تیج بہادر اپنے بیٹے کی خاطر لجا کو لینے دوبارہ گئے۔ اب ذرا اس اقتباس پر غور کیجیے:

> ''اور کیا اسے سورگ کہوں؟ ہمارے ساتھ دھوکا ہوا ہے۔ اس پاگل کو ہماری بیٹی کے پلّے باندھ دیا وہ تو بھلا ہو سندر اور چودھری صاحب کا کہ دوسرے دن ہی یہاں آکر سب بتا گئے اور میں چپ چاپ اس نرک سے اسے نکال لایا ورنہ وہ تو گھٹ گھٹ کر مر جاتی۔''

اس اقتباس میں طارق چھتاری نے سندر اور چودھری صاحب جیسے لوگوں کی چغل خوری اور ایک دوسرے کے گھر توڑنے کی عادت کا بھی پردہ فاش کیا ہے کچھ ایسے لوگ ہمارے معاشرے میں ضرور ہوتے ہیں جو ہری سنگھ اور تیج بہادر جیسے لوگوں کی خوشی دیکھ کر پریشان ہو جاتے ہیں، اور پھر جھوٹی شان وشکوہ میں جینے والے ٹھاکر نیک سنگھ جیسے لوگ اس نوع کی کانا پھوسی پر عمل بھی کر بیٹھتے ہیں خواہ ان کی بیٹی اور ان کی زندگی دونوں قعرِ ضلالت میں ہی کیوں نہ چلے جائیں۔

ٹھاکر نیک سنگھ کو ہری سنگھ کا پیر چھونا، پیر دبانا، پاؤں دُھلانے کو لوٹا لے کر کھڑے رہنا برا لگتا ہے۔ وہ اگر اپنی بیوی کو خط لکھتا ہے تو اسے بھی نیک سنگھ ٹھاکر کی مریادا اور شان کے خلاف سمجھتے ہیں:

"اور جب میں بس سے اترا تو اس نے پتا ہے کیا کیا؟ میرے پیر چھوئے۔ ٹھاکر
کیا تم نہیں جانتے کہ ٹھاکروں میں داماد نہیں سسر پیر چھوتے ہیں داماد کے۔"
...... اور تو اور رات میں پاؤں دبانے بیٹھ گیا۔ یہی ٹھاکروں کے ریت رواج
ہیں؟ کہتے ہو ٹھیک ہو گیا ہے وہ...... چٹھی پر چٹھی لکھتا ہے لجا کو۔ گڑگڑاتا ہے
مہرارو کے آگے۔ لکھتا ہے میں پاگل ہو جاؤں گا۔ ٹھاکر کہتے ہیں اپنے آپ کو
ٹھاکر۔ آن ہے نہ بان۔ بہو کو لینے آئے ہیں۔ خود آن پہنچے ناک رگڑتے ہوئے۔"

یہاں آ کر اس اقتباس سے یہ بات کھل جاتی ہے کہ اس افسانے کا عنوان 'آن بان' کیوں رکھا گیا؟ بلکہ میرا تو ماننا ہے کہ یہاں اگر 'آن ہے نہ بان' کا استعمال نہیں ہوتا تو زیادہ اچھا ہوتا۔ اس لیے کہ ایسے جملے اور فقرے موجود ہیں جن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ جھوٹی آن بان اور شان اس افسانے کا مرکزی خیال ہے۔ سماج میں جہاں ٹھاکر تیج بہادر ہیں وہاں ہری سنگھ میں اچھے اخلاقی رموز ویدجی نے ڈالے ہیں۔ حالاں کہ وہ صرف علاج کرتے ہیں لیکن پرانے ویدوں اور طبیبوں میں مذہبی اور اخلاقی عناصر کی ترویج کا مادہ بھی ہوا کرتا تھا۔

لجا ہری سنگھ کے بچے کی ماں بھی بن جاتی ہے، اس کے باوجود نیک سنگھ اپنی بیٹی کا گھر بسانے کے بجائے اُسے اپنے گھر بٹھائے رکھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ آج کے سیاسی و سماجی تناظر میں دیکھا جائے تو اس طرح کے کردار کم نظر آتے ہیں۔ لیکن اگر کہیں بھی کسی علاقے میں ایسا کردار ہے تو تخلیق کار اسے اپنا موضوع بنانے کے لیے آزاد ہے۔

اس افسانے میں آگے چل کر مزید شدت پیدا ہو جاتی ہے جب ہری سنگھ کو اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ وہ ایک بچے کا باپ بن چکا ہے۔ چوں کہ اب لجا آنے والی نہیں اس لیے اب اس کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ کسی طرح اپنے بچے کو حاصل کر لے۔ تیج بہادر نے لجا کو لانے کی کئی بار کوشش کی لیکن ناکام رہے۔ اب ہری سنگھ کا بچہ پاٹھ شالہ جانے لگا تھا۔ ہری سنگھ اپنے گھر میں بند رہا اور جب باہر نکلا تو اپنے پاجامے کا ایک پائنچا پھاڑے ہوئے آیا اور کہنے لگا۔ بوا لجا کے پتاجی کو پجامہ پہنا دو"

"لجا کہاں ہے"—ارے ہاں وہ تو اپنے پتاجی کے ساتھ گنگا نہانے گئی ہے۔"

اب وہ صبح سے شام تک پوکھر والا موڑ کی پلیا پر بیٹھا رہتا اور آنے جانے والے سے پوچھتا رہتا:

''بھیا گنگا نہا کے آرہے ہو؟ لجا ملی تھی؟

''جب بس سے کوئی زنانی سواری اترتی تو وہ دوڑ کر اس سے لپٹ جاتا۔ ایک بار تو اس کی پٹائی بھی ہوئی— پھر اُسے کسی نے پہچان لیا۔ ارے یہ تو ہری سنگھ ہے۔ پگلا۔''

دھیرے دھیرے اب لجا کی جگہ اس کا بچہ لینے لگا جسے اس نے دیکھا تک نہیں تھا۔ لجا چھوٹے سے بچے میں بدل چکی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے تاکہ ہری کی شدید حالت زار کا اندازہ ہو سکے:

> ''اسے لگتا کہ اس کے انگنے میں ادھر اُدھر ٹھمکتی گھوم رہی ہے۔ وہ ننھی سی بچی ہے یا سلونا سا بچہ پتہ نہیں، مگر جب وہ اس کے قریب پہنچتا تو وہ کسی کونے میں دبک جاتی بس وہ اپنا سر اس کونے کی چھت پر پٹکنے لگتا اور نڈھال ہوکر دھرتی پر چاروں خانے چت پڑ جاتا۔''

حالت اور بگڑتی گئی۔ ایک بار کسی بچے کا کچھا اٹھالایا۔ کبھی اس کچھے کو پاجامے میں تو کبھی بنیان کی جیب میں چھپالیتا۔ آخر ایک دن وہ گھر سے نکل جاتا ہے۔ ٹھاکر تیج بہادر کو ہری سنگھ کی فکر ہوتی ہے۔ وہ اس کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ اس کی سسرال رام نگر ہے۔ اُدھر سے جو بھی آرہا ہوتا، تیج بہادر اس سے ہری سنگھ کے بارے میں ضرور پوچھتے۔

بھیا کیا رام نگر سے آرہے ہو؟

''ہاں''

''رام نگر میں ہری سنگھ...... میرا مطلب ہے کوئی پاگل۔''

''پاگل'' دونوں ایک دوسرے کا منہ دیکھنے لگے۔''

''ارے یہ اس باؤلے کی بات کررہے ہیں جس کا دایاں ہاتھ جلا ہوا ہے۔''

''ہاں ہاں وہی۔''

ایسا لگتا ہے تیج بہادر نے اپنے بیٹے کو پالیا— لیکن جب اُسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پاگل ایک دن ٹھاکر نیک سنگھ کے ناتی کو لے کر بھاگا۔ شور ہنگامہ ہوا۔ لوگ اس کا پیچھا کرنے لگے۔ اینٹوں اور ڈھیلوں سے مارا۔ اس کی پیٹھ سے خون نکلنے لگا۔

''بھگوان کا کرنا تھا اُدھر سے سرپنچ آرہے تھے۔ یہ ماجرا دیکھا تو گھما کر لاٹھی اس کے سر پر دے ماری تب جاکر وہ گرا۔''

''تو کیا وہ مرگیا؟''

''ہاں وہ تو وہیں مرگیا۔ اگر نہ مرتا تو بچے کا جانے کیا حال کرتا۔ چھوڑنے کا نام ہی نہ لیتا تھا۔''

''اُس کا کریا کرم بھی ٹھاکر نیک سنگھ نے ہی کیا تھا۔ بڑی آن بان کے ساتھ کیا تھا اس کا انتم سنسکار۔ بڑے ہی نیک آدمی ہیں بے چارے۔''

اور جب دونوں راہ گیروں میں سے ایک نے کہا کہ ٹھاکر نیک سنگھ کا ناتی جلتی چتا میں... پھر تیج بہادر نے کہا کہ کیا وہ جلتی چتا میں کود پڑا تو اسے راہ گیر نے بتایا:

''نہیں کودا تو نہیں مگر اسے جلتا دیکھ کر بلک بلک کر رونے لگا اور بے ہوش ہوگیا۔''

''ہری سنگھ کا بچہ بے ہوش ہوگیا۔ مطلب ہری سنگھ مرا نہیں۔''

''ہری سنگھ زندہ ہے'' اس کے بعد انھوں نے پگڑی اتاری، اس سے منہ کا پسینہ پونچھ کر اطمینان کی سانس لی اور واپس اسٹیشن کی طرف لوٹ پڑے۔''

غور طلب ہے کہ اس پورے افسانے میں فاتح کون ہے؟ ہری سنگھ اور اس کے والد تیج بہادر۔ یا پھر ٹھاکر نیک سنگھ، اور اس کی بیٹی لجا؟ لجا تو پھر بھی ہری سنگھ کے پاس آجانا چاہتی تھی لیکن اس کا باپ اس کے لیے تیار نہیں تھا۔ غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ ہری سنگھ نے اپنی جان گنوا کر بھی سب کچھ جیت لیا ہے جبکہ ٹھاکر نیک سنگھ ہمارے سامنے سب سے بڑے Loser کی طرح کھڑے ہیں۔ جھوٹی آن بان کی عمارت ڈھے چکی ہے۔

طارق چھتاری کا فن اس افسانے میں بہت ہی مستحکم دکھائی دیتا ہے۔ یہاں ان کا بیانیہ قابل توجہ ہے۔ انھوں نے نحوی (Syntactical) اور معنیاتی (Semantic) دونوں لحاظ سے افسانے کی بنت کو کسنے کی کوشش کی ہے۔ وید جی ہمیشہ پورے پلاٹ پر اپنی موجودگی درج کراتے ہیں جبکہ وہ براہِ راست سامنے نہیں آتے۔ لیکن ہری سنگھ نے وید جی کے حوالے سے اور ان کے اچھے سنسکار کا ذکر کرکے، یہاں تک کہ ان کے وفات پانے کے بعد ان کے دروازے پر اینٹوں کے اَدّھے مار مار کر وید جی کو نئی زندگی دی ہے۔ ہری سنگھ کو طارق چھتاری نے ایک قابل رحم کردار بنا دیا ہے۔ 'بے چارہ' لیکن اس بے چارے میں انھوں نے جس قدر توانائی بھر دی ہے، اس سے یہ کردار اور اس کے شب و روز پورے پلاٹ میں ہلچل سی مچا رکھی ہے۔ بطور عامل (Actant) کے ہری سنگھ ہی نہیں اس کا بچہ بھی ایک فعال عامل بن جاتا ہے۔

بلکہ ہری سنگھ اور اس کا بچہ یہ دونوں مل کر اس افسانے کو دوزمانی (diachronic) بنا دیتے ہیں۔ جب ہری سنگھ کا باپ سنتا ہے کہ اس کا بچہ ہری سنگھ کی چتا دیکھ کر بیہوش ہوگیا تو اس کے منہ سے یہ فقرہ نکلتا ہے۔ ''مطلب ہری سنگھ مرا نہیں۔'' اس کا مطلب ہے کہ اس کی نسل آگے بھی چلے گی، ساتھ ہی یہ بھی کہ ہری سنگھ جس طرح بیہوش ہو جایا کرتا تھا، وہی صفت (منفی یا مثبت) اس بچے میں بھی منتقل ہو چکی ہے۔ اس افسانے پر مزید غور کریں تو معلوم ہوگا کہ سب کچھ جمع ہو کر یعنی Converge ہو کر ہری سنگھ کی چتا میں ضم ہوگئی ہے، اور یہ چتا ہی مرکز ہے۔ اس افسانے میں ایک پورا معاشرہ سکڑ کر، سمٹ کر ایک چتا میں مدغم ہوگیا ہے۔ نورتھ روپ فرائی نے اسے مرکز جو (Centripetal) کہا ہے یعنی تمام تر خارجی عوامل کا رخ باطن کی طرف ہوتا ہے۔ یعنی کسی موضوع یا خیال کی معنویت مرکز گریز یعنی Centrifugal نہیں ہوتی۔ طارق چھتاری نے اپنا بیانیہ (Narrative) خلق کرنے میں زبان کو شدید طور پر اور بہت ہی سنبھل سنبھل کر استعمال کیا ہے۔ وہ ایک ایک لفظ اور جملے کی اہمیت کو سمجھتے ہیں۔ ان کے یہاں Pun اور Irony کی مثالیں بھی ملیں گی۔

آپ غور کیجیے کہ افسانہ پڑھتے ہوئے قاری ٹھاکر نیک سنگھ کی ہٹ دھرمی اور جھوٹی آن بان سے پریشان ہو جاتا ہے بلکہ کسی کسی لمحے غصہ بھی آتا ہے، لیکن طارق چھتاری نے اس نیک سنگھ کی قلعی اس راہ گیر کے ذریعہ مزید کھولتے ہیں جہاں اس کی تعریف کی جاتی ہے:

> ''اس کا کریہ کرم بھی نیک سنگھ نے ہی کیا تھا۔ بڑی آن بان کے ساتھ کیا تھا اس کا انتم سنسکار۔ بڑے ہی نیک آدمی ہیں بے چارے۔''

زبان کی کئی سطحیں ہوتی ہیں اور ہو سکتی ہیں۔ طارق کے اس افسانے میں ایسے کئی تخلیقی جملے ملتے ہیں جو زبان کی فنکارانہ نوعیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ پھر یہ کہ ایک پاگل کردار کو شروع سے آخر تک نہایت ہی چابکدستی اور ہنرمندی کے ساتھ سہار لے جانا، طارق چھتاری کی فطری تخلیقی قوت پر دال ہے۔

○

مشرف عالم ذوقی کا ناول 'پوکے مان کی دنیا'

جب میں نے بانو قدسیہ کے ناول 'راجہ گدھ' پر فکشن کے مشہور ناقد وارث علوی کا تیس صفحے کا مضمون پڑھا تو یہ انکشاف ہوا کہ ایک ناکام ناول پر بھی بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ حالانکہ میں اسے ناکام ناول تصور نہیں کرتا بلکہ وارث علوی نے یہ فتویٰ صادر فرمایا ہے۔ یہاں سوال اٹھتا ہے کہ ناول اگر ناکام ہے تو کیا وارث علوی کا مضمون بھی بیکار ہے اور اگر مضمون کسی کام کا نہیں تو موصوف نے اتنی خوبصورت ناکام کوشش کیوں کی؟ معلوم نہیں مشرف عالم ذوقی کے ناول 'پوکے مان کی دنیا' کے حوالے سے میری یہ کوشش ناول اور مضمون دونوں کو کہاں پہنچاتی ہے؟

عہد رفتہ کے حوالے سے اگر ہم ناولوں پر گفتگو کریں تو اس میں آزادی ہے۔ پہلی آزادی تو یہی ہے کہ بیشتر ناول نگار مرحوم ہو چکے یا پھر وہ خود یا ان کے حواریّن رفتار زمانہ سے بچھڑ گئے لیکن نئے ناولوں پر گفتگو کرنا 'لوہے کے چنے چبانا' ہے۔ سب کے سب یا بیشتر ناول نگار حاضر یا پھر حاضر نہیں تو کم از کم حیات سے تو ہیں ہی۔ لہٰذا آج نئے ناولوں پر جو کچھ بھی لکھا پڑھا جاتا ہے، بہت سوچ سمجھ کر۔ سو مجھے کیا پڑی ہے کہ اپنا سر اوکھلی میں دوں۔ یعنی مجھے بھی بہت سنبھل کر اور حزم و احتیاط کے ساتھ اس ناول پر کچھ لکھنا ہے۔

آج کے تناظر میں اہم بات یہ ہے کہ کائنات اور اشیائے کائنات کی تفہیم میں ناول نگار کتنا کامیاب ہے۔ موضوع کا انتخاب اور پھر اس کی پیش کش جو واقعے، حادثے، وقوعے وغیرہ کو زماں و مکاں (Time Space) سے ہم آہنگ کر کے ایک تخلیقی فن پارہ بنا دیتی ہے، وہ کیسی ہے اور ہم اس سے کہاں تک مطمئن ہیں ایک سچے فنکار کے لیے ضروری ہے کہ موضوع کو پرکھنے اور اس کی چھان پھٹک کرنے کے بعد ہی ناول کے لیے منتخب کرے۔ یہ بھی خیال ہے کہ ناول ایک Asitistic Genre ہے۔ یعنی اگر موضوع آرٹ نہیں بن جاتا تو اس Genre کی

کسوٹی پر ناول پورا نہیں اُتر سکتا۔ میرا تو ماننا ہے کہ ناول محض ایک Genre نہیں بلکہ اس کے دو قدم آگے چیز یعنی ایک Dicipline ہے۔ ظاہر ہے ڈسپلن کے مالہٗ وماعلیہ (Pros & Cons) سے آپ بخوبی واقف ہیں

آج اگر ہم سرسری طور پر بھی نئے ناولوں کی فہرست تیار کریں تو بیس بائیس نام آہی جائیں گے۔ اس وقت جو ناول یاد آرہے ہیں وہ اس طرح ہیں: نمک (اقبال مجید)، فرات (حسین الحق)، مہاساگر (عبدالصمد)، آخری داستان گو (مظہرالزماں خاں)، تین بتّی کے راما (علی امام نقوی)، مہاماری (شموئل احمد)، بادل اور کابوس (شفق)، دویہ بانی، وِش منتھن (غضنفر)، اوس کی جھیل (انل ٹھکّر)، دل مَن (یعقوب یاور)، اگر تم لوٹ آتے (آچاریہ شوکت خلیل)، جانے کتنے موڑ (آشا پربھات)، آنکھ جو سوچتی ہے (کوثر مظہری)، موت کی کتاب، نعمت خانہ (خالد جاوید)، لمینیٹڈ گرل (اختر آزاد)، میرے نالوں کی گمشدہ آواز (محمد علیم)، جنگ جاری ہے (احمد صغیر)، روحزن (رحمٰن عباس) وغیرہ۔

آیئے اب ذوقی کے ناول 'پو کے مان کی دنیا' کی طرف چلتے ہیں۔ دو ابتدائی اقتباس دیکھیے:

> ''آنکھیں بند کرتے ہی ایک چمکیلی سی دُھند آجاتی ہے۔ دُھند کے اُس پار سے کوئی منظر، مجھ پر حملہ کرنا چاہتا ہے مگر آنکھیں تو بند ہیں۔ منظروں کے آنے کا راستہ بند..... '' (ص 13)
>
> میں ایک جج ہوں، جوڈیشیل مجسٹریٹ یہ صرف اس لیے بتا رہا ہوں کہ اس کے بغیر شاید میں آپ کو وہ سب کچھ نہ سمجھا پاؤں، جو بتانا چاہتا ہوں... اور ہر جج کی طرح میرا ایک نام ہے۔ سنیل کمار رائے..... ایک چھوٹا خاندان ہے۔ بیوی اسنیہہ کمار رائے اور دو بچے۔ سَتن اور ریا۔ سَتن کمپیوٹر انجینئرنگ کر رہا ہے۔ ریا کالج میں ہے۔'' (ص 14)

پہلا اقتباس ناول کا در کھولتا ہے۔ دوسرا اقتباس مرکزی کردار سنیل کمار رائے اور اس کے خاندان کا تعارف پیش کرتا ہے۔ پہلے اقتباس میں جس 'چمکیلی سی دھند' کا استعمال ہوا ہے، اس ترکیب کا استعمال پورے ناول میں کم وبیش دس گیارہ جگہوں پر ہوا ہے۔ یہ ترکیب اپنا معنوی انسلاک اور اپنا ایک استعاراتی نظام (Metaphorical framework) بھی رکھتی ہے۔ دُھند

میں چمک، گویا ایک مٹتی بجھتی زندگی میں امید کی کرن کا استعارہ ہے۔ سنیل رائے کے سامنے بھی ایک دھند ہے لیکن اس میں اُمید کی ایک چمکیلی کرن بھی ہے۔ یہ 'دھند' سنیل کمار کے لیے آج کا مغربی کلچر ہے اور جو 'چمک' ہے وہ اپنے اقدار و روایات کا اشاریہ ہے۔ چونکہ اس ناول کا موضوع کلچرل تصادم ہے اور اس تصادم کے اسباب کا تجزیاتی نظام اس میں شامل ہے۔ اس لیے ناول نگار نے 'چمکیلی دُھند' جیسا ایک تخلیقی استعارہ وضع کیا ہے۔ یہ استعارہ موضوع کی تفہیم اور تفہیم کے لیے کائنات میں اپنی تخلیقی قوت سے Penetrate کرنے کا ایک آلہ بھی بن گیا ہے۔ ناول کا بیانیہ یہی کہتا ہے، ناول کے کردار اور ناول کے وقوعے یہی کہتے ہیں۔ یہ میرا ذاتی زاویۂ تفہیم ہے جس سے اختلاف کی پوری گنجائش موجود ہے۔ اختلاف اگر منہا کرلیا جائے تو پورا ادب شفاف چشمے کے بجائے ایک کائی جمے ہوئے جوہر میں تبدیل ہو جائے گا۔

'پوکے مان کی دنیا' انوکھی مگر غیر ادبی سا نام لگتا ہے۔ مجھے بھی یہ نام سن کر اچھا نہیں لگا تھا۔ سوچا تھا کہ ذوقی صاحب نے کچھ جدیدیوں کی سی فیشن پرستی کی چادر تو نہیں اوڑھ لی۔ لیکن ناول پڑھ کر ان کی جدت کاری اور جودتِ طبع کی داد دینا پڑی کہ انھوں نے بڑی خوش اسلوبی سے پوکے مان کو عہد حاضر کے کلچرل ڈسکورس میں ضم کر دیا ہے۔ جاپان کی ڈیزائننگ کمپنیوں نے پوکے مان کی دنیا کو جس طرح دنیا کے سامنے پیش کیا ہے اور اس کے جو منفی اثرات مشرقی ممالک پر مرتب ہو رہے ہیں، ذوقی نے اپنی تیسری آنکھ سے اس تبدیلی کو دیکھنے اور اپنے قوت مدرکہ (Power of perception) سے اس کی تفہیم کی کامیاب کوشش کی ہے۔ سنیل کمار رائے کا کردار جس طرح مضطرب اور بے چین نظر آتا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ذوقی نے ایک تخلیق کار کی بے چینی اس کردار کی سرشت میں بھر دی ہے لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ وہ ناول میں ساتھ ساتھ موجود رہتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ناول کا تانا بانا بگڑ جاتا، کیوں کہ ایسے میں معروضیت (Objectivity) مجروح ہو جاتی ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جو فنکار بہت چالاک ہوتا ہے وہ کرداروں کی شریانوں میں پوری طرح حلول کر جاتا ہے۔ ایسے میں وہ متعلق بھی ہے اور نہیں بھی۔ کسی بھی فن پارے کا اصل اعجاز و معیار بھی یہی ہے۔ جب کردار فن کار پر حاوی ہو جاتا ہے تو ایسے میں فن مجروح ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ایک مضحکہ خیز صورت حال بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ مشہور فکشن رائٹر جیمس جوائس کے نزدیک آرٹ

کی معراج یہ ہے کہ فنکار کائنات کے خالق کی طرح اپنے فن پارے کے اندر بھی اور باہر بھی، اس کے پیچھے بھی اور اس کے اوپر بھی اور اپنی تخلیق سے بالکل بے پرواہ دور کھڑا ناخن تراشتا نظر آئے۔ فلابیر کا بھی یہی عقیدہ تھا کہ فنکار کو چاہیے کہ وہ اپنے کردار کی شخصیت میں فنا ہو جائے اور کردار کو اپنی شخصیت میں گم نہ ہونے دے۔ 'پو کے مان کی دنیا' میں ذوقی نے جس طرح اپنے کرداروں کو پیش کیا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اس مذکورہ بالا راز سربستہ کو پالیا ہے۔

سنیل کمار رائے جج بھی ہے اور ایک حساس انسان بھی۔ وہ بارہ سال کے Rapist بچے کو بچانے کی فکر میں ہے۔ وہ اس بچے سے ملنے کئی بار ریفارم ہاؤس جاتا ہے اور اس کے حرکات وسکنات کو Watch کرتا ہے۔ انٹرنیٹ سے اس طرح کے مقدموں کے حوالے سے معلومات فراہم کرتا ہے اور اپنے وکیل دوست نکھل اڈوانی سے بار بار اس سلسلے میں مشورے کرتا ہے۔ اس کردار کے اس عمل سے اس کے اخلاص اور Seriousness کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک ریپ کرنے والے بچے کو بچانا دراصل اس نئی نسل کو بچانا ہے جو مغربی اور Imported کلچر کے سیل تند میں بہتی جارہی ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ ذوقی نے کچھ پالیا ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ جس طرح آرکمیڈیس (Archimedes) نے پانی میں غوطہ لگاتے ہوئے کچھ پالیا تھا اور پھر وہ ننگا ہی پانی سے باہر آ کر یوریکا (Eureka) چلاّ رہا تھا۔ دیکھنے والے اسے پاگل سمجھ رہے تھے۔ حالانکہ اُس نے غوطہ لگاتے ہوئے Law of Buoyancy کو پالیا تھا۔ کبھی کبھی فنکار بھی سائنٹسٹ ہوتا ہے یا یوں کہیں کہ سائنسی زاویۂ نظر سے دنیا میں ہو رہے تغیر وتبدل کو دیکھتا ہے۔ ذوقی بھی گویا پو کے مان کی دنیا میں آرکمیڈیس کی طرح مستغرق تھے۔ دریں اثنا انھیں کچھ ہاتھ آ گیا۔ کلچرل آلودگی کا نیا استعارہ، دھند میں ایک کرن اور ان کے درمیان دو نسلوں کی سوچ میں تفاوت اور اس کے اسباب۔ پھر وہ چلاتے ہوئے باہر آئے اور ہماری دنیا میں آ کر 'پو کے مان کی دنیا' کی ایک دل دوز اور لرزہ خیز کہانی سنانے لگے۔ ہم دم بخود ان کے چہرے بشرے کو دیکھنے لگے۔ ان کے قفس عنصری میں ایک سیمابی روح نظر آئی۔ اُن کے اس ناول میں میکانکی طرز کا ماحول نہیں ملتا۔ ملتا بھی کیسے، کہ 'پو کے ماان کی دنیا' سے لوٹ کر آنے والا آدمی میکانکی طرز فکر سے رشتہ استوار نہیں رکھ سکتا۔ حضرتِ وارث علوی نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

''ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے۔'' (بورڑواژی: وارث علوی، ص 37)

گویا ذوقی نے 'پوکے مان کی دنیا' تلاش کرلی ہے جو اردو والوں سے بہت دور تھی۔ اس طرح وہ اس صنف ادب کے واسکوڈی گاما ہو گئے۔ دریافت کھیل نہیں۔ پھر یہ کہ سائنس کے لیے تو Laboratory ہوتی ہے جہاں تجربے ہوتے رہتے ہیں لیکن ادب میں اور وہ بھی ناول جیسی صنف میں یہ کام بے حد مشکل ہے کہ تجربوں کے لیے یہاں کوئی Laboratory نہیں ہوتی۔ یہاں تو جو کچھ بھی ہے فنکار کا اپنا Power of Perception ہے، اس کی اپنی بصیرت ہے اور تجربے کی کسوٹی ہے۔ بہرحال ذوقی نے اپنے ماقبل ناولوں نیلام گھر، بیان، ذبح سے آگے جاکر کچھ دریافت کرلیا ہے۔

ذوقی کے ناول 'بیان' میں بالمکند شرما جوش اور اس ناول میں سنیل کمار رائے، حسین الحق کے ناول 'فرات' میں وقار احمد، عبدالصمد کے ناول 'مہاساگر' میں ویاس جی اور منشی جیسے کردار روایات، اقدار اور قومی یکجہتی کے عناصر کو پیش کرتے ہیں۔ شاید یہ کردار ناول میں تضاد معنوی پیدا کرنے کے لیے آئے ہیں۔ غور کریں تو یہ کردار اس عہد میں موضوع کے لحاظ سے ضرورت بھی بن گئے ہیں۔ جس طرح ذوقی کے 'پوکے مان کی دنیا' میں سنیل کمار رائے کا بیٹا تن اور بیٹی ریا نئی سوسائٹی میں خود کو ڈھال چکی ہے، اسی طرح 'فرات' میں وقار احمد کے بیٹے تبریز اور بیٹی شبلی دونوں مغربی تہذیب سے ہم آہنگ ہو چکے ہیں لیکن اس مماثلت کے باوجود دونوں کا تناظر الگ ہے۔

مرکزی کردار سنیل کمار رائے پوکے مان کی اسٹڈی کر رہا ہے۔ وہ یہ بتاتا ہے کہ جاپانی کمپنی نے 150 طرح کے پوکے مان کے ماڈل تیار کیے ہیں۔ میں ایک سو اکیانواں پوکے مان ہوں جسے جاپانی کمپنی نے اب تک ڈیزائن نہیں کیا ہے۔ (ص 16) ناول کے دوسرے باب میں سنیل کمار گھر کی سیڑھیوں سے اترتے ہوئے جو منظر پیش کرتا ہے وہ اس فیملی کے روایتی کلچر کی شکست وریخت اور نئی پیڑھی میں تیزی سے آرہی تبدیلی کی چغلی کھاتا ہے۔ ''وہ زمانے سے بے نیاز تھی۔ بے حد تنگ کپڑوں میں۔ سلیولس شرٹ اور شارٹ جینس لیکن میں اس کے کپڑوں کا جائزہ لے سکتا تھا، نہ ہی اس کے جسم کا — وہ میری بیٹی تھی۔ ریا۔'' (ص 17)

میرے لیے یہ بات کچھ زیادہ ہی اداس کرنے والی تھی۔ یہ بیٹیوں میں لڑکی والا جسم کیوں

آجاتا ہے۔'' (ص 18) ''بیٹی میں لڑکی والا جسم'' ایک معنی خیز اور متحرک Ironical فقرہ ہے۔ بس یہیں سے 'چمکتی دھند' شروع ہوجاتی ہے۔ سنیل کمار بیوی، بیٹی اور بیٹے کے ساتھ اپنی منفرد سوچ اور احساس لے کر سوتا، اٹھتا، جاگتا ہے۔ وہ اندر ہی اندر روتا بھی ہے اور ہنستا بھی ہے۔ سب کے سب رہتے ہوئے بھی وہ کبھی کبھی شدید تنہائی محسوس کرتا ہے۔ اُسے اپنا گوپال گنج کا گاؤں یاد آتا ہے اور پھر وہاں کے لوگ کھانے کی میز پر جب سب آپس میں محو گفتگو ہوتے ہیں تو سنیل کمار رائے جیسے اپنے آپ سے گفتگو کرنے لگتا ہے۔ بیٹے اور بیٹی کی باتیں اس کے دل پر تیر کی طرح لگتی ہیں۔ تن اور ریا بار بار اپنے ڈیڈ سے سوال کرتے ہیں کہ آپ کے وقت میں یہ سائبر کیفے تھا؟ یہ ٹی وی تھی؟ کمپیوٹر، فریج، کلب، ہیلتھ کلب، ڈسکو؟ سنیل کمار سب کا جواب نفی میں دیتا ہے۔ ریا سوال کرتی ہے:

''تب، تب تم لوگ جیتے کیسے تھے پاپا؟''

اس سوال پر سنیل کمار کے باطن میں کپکپی سی پیدا ہوتی ہے۔ اس کا وجود مرتعش ہوجاتا ہے۔ باطن کی آواز ابھرتی ہے:

> ''کیا کہوں بچوں کو۔ تب ہم زیادہ جیتے تھے۔ تم سے زیادہ۔ کھانے کی میز پر یہ
> احساس نہیں ہوتا تھا کہ کسی شوک سبھا میں آگئے ہوں۔''
> چاندنی راتوں کا رس پیتے تھے۔ جھوم جھوم جمیا جمیا۔
> تا تا۔ تھیا۔ ہاہا۔ ہیا۔
> تب چاندنی راتیں ہوتی تھیں۔ چھت پر ہمارا بستر ہوتا تھا۔ ٹھنڈی ہوائیں ہوتی
> تھیں۔ تب ہم کہانیاں دیکھتے نہیں سنتے تھے۔ پتاجی اور بڑے بوڑھوں کے منھ
> سے۔'' (ص 25)

سنیل کمار یہ بھی کہتا ہے کہ ہم اس وقت (Reality) کی دنیا میں جیتے تھے اور آج تم سب Fantasy کی دنیا میں ہو تو ریا کا شدید ردعمل سامنے آتا ہے جس سے دونسلوں کی سوچ میں بنی ہوئی واضح کھائی دیکھی جاسکتی ہے۔

> ''ریا زور سے چیختی ہے۔ یہ ہے جنریشن گیپ، آپ کے اور ہمارے بیچ کا ڈیڈ۔
> آپ ہماری جنریشن میں ہسٹریا ڈھونڈو گے۔ غلط باتوں کا ہسٹریا۔ یو آر سو
> کنزرویٹو اینڈ سو اولڈ فیشنڈ...'' (ص 28)

ریانے جو کچھ کہا غلط تو نہیں۔ سارا چکر جنریشن گیپ کا ہے لیکن کیا سنیل کمار رائے کی سوچ اپنی جگہ غلط کہی جاسکتی ہے؟ اس کا گوپال گنج کے اپنے گاؤں کو یاد کرنا، کھلی چھت پر بستر لگا کر سونا اور بڑے بوڑھوں سے کہانیاں سننا، کیا زندگی کی جڑوں کو روشن نہیں کرتا۔ ہم اسے ایک طرح سے Root Revivalism کا اشاریہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہی جڑوں کی تلاش انتظار حسین کی بیشتر تحریروں میں ملتی ہے جسے Nostalgia سے موسوم کیا جاتا ہے۔ کچھ لوگ اسے منفی رویہ بھی تصور کرتے ہیں لیکن وہ شاید یہ نہیں جانتے کہ اسی رویے کی نیو پر تہذیبی اقدار کی عمارت کھڑی ہوتی ہے۔ بیٹی جب ترکی بہ ترکی جواب دیتی ہوئی باپ کو کنزرویٹو اور اولڈ فیشنڈ کہتی ہے تو کیا زہر بجھا ہوا تیر باپ کے دل کو چھیدتا ہوا پار نہیں کر جاتا ہوگا؟ مجھے تو لگتا ہے کہ ساری کی ساری دریں چھلنی ہو جاتی ہوں گی۔ سنیل کمار رائے جس کمرے میں بیٹھ کر مطالعہ کرتا ہے اور اپنے دوستوں سے مشورے اور گفتگو کرتا ہے، اسے اس کی اولادیں 'لاک اَپ' کہہ کر پکارتی ہیں۔ اس کمرے کو 'لاک اَپ' سے موسوم کرنے میں بھی طنز و تضحیک کا پہلو ہے۔ سنیل کمار کو دکھ ہوتا ہے کہ اس کا بیٹا من اس ملک میں ہندوتوا کے پرچار کا بھی شکار ہو چکا ہے کیوں کہ وہ گودھرا، گجرات فساد، ایکشن اور ری ایکشن پر بڑے ہی شد و مد سے اپنی رائے پیش کرتا ہے۔

ذوقی نے سنیل کمار کے اندر 12 سالہ روی کنچن کے تئیں ہمدردی کا جذبہ بھر دیا ہے مگر یہ کام آسانی سے نہیں ہوا ہے۔ اس کردار نے بچے کی نفسیات کو قریب سے پڑھنے کی کوشش کی ہے۔ Rape کے پیچھے کام کرنے والے نفسیاتی عوامل کا گہرائی سے مشاہدہ کیا ہے۔ وہ انٹرنیٹ سے بچوں کی دل چسپی کی چیزیں اکٹھا کرتا ہے۔ اپنے دوست نکھل اڈوانی سے دوران گفتگو سنیل کمار کہتا ہے:

> ''بچے ہر اس ہیرو کو ریئل ہیرو تسلیم کرتے ہیں جو ظلم کے خلاف لڑتا ہے۔ اب ہیری پوٹر کو لو۔ جے کے رولنگ نے سوچا بھی نہیں ہوگا کہ — بچے اس کی نئی کتابوں کے ایڈیشن کے لیے موسم سرما کی سرد ترین راتوں میں رات سے ہی ایک لمبی قطار میں کھڑے ہوں گے — بچے فینٹاسی کی دنیا میں رہ رہے بچے Neo بن گئے ہیں جو خوابوں میں رہتا ہے۔ ذرا سوچو ہندوستانی بچوں کو یہ خواب کون دے رہا ہے۔ بچوں کو ایک آدمی کا جیتنا پسند ہے۔ اس فتح یا جیت کے پیچھے

کس کی جان جاتی ہے، بچے جاننا نہیں چاہتے۔'' (ص 77)

یہ ذہنی جست و اُفتاد ایک ریپ کیس کو سلجھانے کے لیے ہے۔ 12 سال کا روی کنچن کیا اپنی ہم عمر کلاس میٹ سونالی کا ریپ کرسکتا ہے۔ اگر کرسکتا ہے تو اس کے پیچھے کام کرنے والے عوامل کون سے ہوسکتے ہیں۔ اس کی تہہ میں پہنچنے کے لیے ذوقی نے سیاست اور معاشرے کے تمام چلتے پھرتے پوکے مانوں کو کھنگالا ہے۔ ان کے ذہنوں کو ٹٹولا اور کھولا ہے۔ سنیل کمار اس کی فکر میں ہے کہ روی کنچن کی اس Tendency کی تہہ تک وہ کسی طرح پہنچ جائے۔ روی کو ریفارم ہاؤس میں رکھا گیا ہے۔ سنیل کمار اس سے کئی بار ملنے جاتا ہے۔ ناول نگار نے اس بچے کو مغرور، غصے والا اور Arrogant دکھایا ہے۔ سنیل کمار سے وہ کسی طرح مخاطب نہیں ہوتا۔ ''فرینڈ فرینڈ'' کہہ کر پکارنا بھی بے سود ثابت ہوجاتا ہے۔ سنیل کمار اپنی ڈائری میں کچھ نوٹ کرکے واپس آجاتا ہے۔

ذوقی قارئین کی اکتاہٹ کے مدنظر سنیل کمار کو اس کے اپنے گھر کے معاملات و معمولات کے ساتھ بھی دکھاتے ہیں۔ سنیل کمار کا بیٹا تین بلیو برڈ کمپنی میں کام کرنے لگتا ہے اور ریا ایک 'ہیلپ موزک' سے اپنا رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ اس کا ایک بوائے فرینڈ گھر میں آنے جانے لگتا ہے۔ کھانے کی میز پر ایک اجنبی کو دیکھ کر سنیل کمار چونکتا ہے۔ ریا اور سنیل کمار کے درمیان مکالمہ دیکھیے:

''یہ کون ہے؟'' میرے لہجے میں سختی تھی۔

''مائی فرینڈ''/ ''رات کے دس بج رہے ہیں'' / ''بجتے ہوں گے''/ ''آج رات یہ—'' / ''یہ یہیں رہے گا، میں نے بلایا ہے اسے''/ ''کہاں رہے گا؟''/ آپ ویسلی میرے کمرے میں۔''

ریا اپنے بوائے فرینڈ کا ہاتھ پکڑ کر جاتے ہوئے رک جاتی ہے اور یوں گویا ہوتی ہے، بلکہ پھٹ پڑتی ہے:

''میں سمجھتی تھی میرے گھر میں ایٹی کیٹس ہیں، شرافت ہے، آپ کس زمانے میں رہتے ہیں اور ہمیں کیا بنانا چاہتے ہیں، ہم بن نہیں سکتے۔ Remember آپ نے ہمیں پیدا کیا ہے، کوئی احسان نہیں کیا ہے۔ آپ نہیں پیدا کرتے، نہ کرتے، کوئی نہ کوئی Womb کہیں نہ کہیں ہمیں بنانے اور دنیا میں پھینکنے کے

لیے تیار ملتی۔ لیکن ڈیڈ گھر کے مہمان کی بے عزتی کر کے آپ نے اچھا نہیں کیا۔

یہ ویلیس ہے ویلیس۔''

یہ ذوقی کی فنی چابکدستی ہے کہ دو کہانیاں اس ناول میں Juxtaposed ہیں یعنی ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔

ذوقی نے جہاں بچے روی کو مغرور اور ضدی دکھایا ہے وہیں سنیل کمار کو بھی مجسم صبر و تحمل بنا کے پیش کیا ہے۔ وہ بچے سے ملنے ریفارم ہاؤس پھر جاتا ہے۔ بچہ دھیرے دھیرے کھلتا ہے:

''مجھے سب پتہ ہے، اتنا چھوٹا نہیں ہوں۔ یہ جیل ہے بچوں کا جیل۔''

''یہ تم سے کسی نے کہا کہ یہ جیل ہے؟''

''سب کہتے ہیں۔''

''سب جھوٹ کہتے ہیں۔''

سنیل کمار بچے پر Psychotherapy کے نسخے کو آزماتا ہے۔

''میں جانتا ہوں روی تم نے — تم سمجھ رہے ہو نا۔ تم نے کچھ نہیں کیا ہے۔ لیکن ایک گھٹنا گھٹ چکی ہے۔ سمجھ رہے ہو نا لیکن ڈونٹ وری — میں ہوں نا۔''

روی سنیل کمار سے اور بھی کھلتا چلا جاتا ہے۔ سنیل کمار بھی اسی موقعے کی تلاش میں تھا:

''بتاؤ گے نہیں تو معلوم کیسے ہوگا'' / ''تمھیں کیا چاہیے بتاؤ نا۔''

کیا بتاؤں۔ یہاں تو ٹی وی بھی نہیں ہے'' / ٹی۔ وی؟ /

''تو تمھیں ٹی وی چاہیے/''ہاں!''

روی یہ بھی بتاتا ہے کہ ٹی وی پر اس کی دل چسپی 'پو کے مان' میں سب سے زیادہ ہے۔ سنیل کمار جب تیسری بار ریفارم ہاؤس جاتا ہے تو روی کے پاس پو کے مان کارڈس ہوتے ہیں جو اُسے مہیا کرائے گئے ہوتے ہیں۔ یہاں بھی جو مکالمہ ہے اس میں اور ناول کے تقسیم میں ایک معنوی انسلاک ہے۔ ذوقی نے بڑے سلیقے سے ایک چین ری ایکشن (Chain Reaction) کی طرح سب کو جوڑ دیا ہے۔ مکالمہ:

''تم بھی پو کے مان ہو؟'' / ہاں/ ''مجھ کھلاؤ گے؟/ ''ہاں''

اس نے ایک کارڈ بڑھا دیا۔ یہ کیا ہے؟/ جنگلی پف/ جنگلی پف؟ وہ ہنس رہا تھا زور سے، ایسے نہیں جیسے بچے ہنستے ہیں۔

''ایسے کیوں ہنس رہے ہو؟/ کیوں کہ یہ میں تھا۔ جگلی پف، جگلی پف جانتے ہو یہ کیا کرتا ہے؟/ ''نہیں'' پہلے گانا گاتا ہے۔ اس کے گانے سے سب سو جاتے ہیں۔ پھر وہ مائک نکالتا ہے۔ وہ زور زور سے ہنس رہا تھا۔ اس کا موٹا جسم غبارے کی طرح بار بار پھول اور پچک رہا ہے...
تمھارے پاس اس طرح کے کتنے کارڈس ہیں؟/ ''2000'' اس نے انگریزی میں بتایا۔'' (ص 187)

اس مکالمے سے یہ بھی سمجھ میں آتا ہے کہ یہ بچہ جو ریپ کر چکا ہے، اس کی ساری کی ساری دل چسپی 'پو کے مان' میں ہے۔ تبھی تو اس نے دو ہزار پو کے مان کارڈس جمع کر رکھے ہیں۔ دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ وہ بچہ خود کو جگلی پف سمجھتا ہے۔ یعنی وہ اپنے بچپن کی معصومیت سے الگ ہو چکا ہے یا پھر وہ دوہرے کردار کے ساتھ زندگی جی رہا ہے۔ اس بچے کے ہم عمروں میں کسی کو اسکوبی ڈوبی اچھا لگتا ہے تو کسی کو پاور پف گرلز اچھی لگتی ہے۔

سنیل کمار اپنے اندر ہر لمحہ ایک تبدیلی محسوس کرتا ہے۔ مقدمے کی پیچیدگی سلجھانے کے لیے اس کے ساتھ ایک جرنلسٹ پر مار کر بندھو اور دوسری ایک Social Activist ریتا بھادے شامل ہو جاتے ہیں۔ ریتا بھادے روی کے خلاف ہی اپنا نظریہ رکھتی ہے اور کہتی ہے کہ بچے کی معصومیت کو دیکھ کر یہ کہنا کہ وہ ریپ نہیں کر سکتا، درست نہیں، کیوں کہ سب سے بڑا پرپورٹن یہیں آیا ہے کہ بچے اپنی کم عمری میں اپنی عمر سے کافی آگے نکل گئے ہیں۔ اس لیے ایسے بچے مرڈر کر سکتے ہیں، ریپ کر سکتے ہیں۔ پر مار کر بندھو بھی اپنا نقطۂ نظر یوں بیان کرتا ہے:

''آپ نے ان بچوں کی گفتگو سنی ہے، سنئے۔ کیوں بے فنشش۔ کیوں بے پو کے مان۔ کیوں بے اسکوبی ڈوبی بچے Chips خریدتے ہیں۔ اس لیے نہیں کہ کھانا ہے بلکہ انھیں Tazo چاہیے۔ پلاسٹک کا گول سا Tazo۔ وہ ہاتھا پائی کرتے ہیں تو WWF کے انداز میں۔ ان کے ذہن پر کارٹون اپنے پنجے گاڑ چکا ہے۔ بچے اپنی پسند کا کارٹون دیکھنے کے لیے آپ سے لڑ سکتے ہیں۔'' (ص 199)

اس ناول کی بُنت پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے۔ سارے کرداروں کی سوچ سنیل کمار رائے کی سوچ کے چاروں طرف طواف کرتی ہے اور سنیل کمار رائے کی سوچ روی کنچن اور

معاشرے میں آئی تبدیلی کے گرد گھومتی ہے۔ اس کا تجزیہ ہے کہ کچھ لوگ گھروں میں ٹی وی پر گندے پروگرام دیکھتے ہیں۔ بڑے بچوں کو چھوٹا سمجھ کر ساتھ میں سلاتے ہیں اور ان کے نفسیاتی میلان کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کے خطرناک نتائج سامنے آتے ہیں۔ سی ڈی پلیئر پر بلیو کیسیٹ دیکھتے ہیں اور کیسیٹ نکالنا بھول جاتے ہیں جسے موقع ملتے یہی بچے بھی کسی وقت دیکھ لیتے ہیں۔ اس کا سراغ روی اور سونالی سے بھی مل جاتا ہے جس کی طرف ذوقی نے واضح اشارے کیے ہیں۔ عدالت میں پبلک پروزیکوٹر اور ایک ماہر نفسیات کے زاویہ ہائے نظر کو دیکھیے:

> "اگر مان لیجیے روی سات سال کی عمر سے ایسی فلمیں دیکھنے کا عادی ہے تو باقی پانچ برسوں میں ریپ کرنے کی طاقت اس میں پیدا ہو سکتی ہے۔"
>
> (ص 217)
>
> "بچے کو بہت زیادہ عمر کی عینک سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ یہ دیکھیے کہ اس نے جو جرم کیا ہے وہ کتنا بھیانک ہے۔ اس سے ایک بچی کا مستقبل کس حد تک برباد ہو سکتا ہے اور ایسے بچے خود کتنے خطرناک ثابت ہو سکتے ہیں۔" (ص 218)

اگر جنسی جبلت (Sexual Instinct) کی بات کریں تو فرائڈ بھی لاشعور میں موجود تمام تر جبلتوں میں جنسی جبلت یا جنسی توانائی یعنی (Libids) کو اہم قرار دیتا ہے۔ فرائڈ نے تو یہ بھی کہا ہے کہ انسان کی جتنی بھی ظاہری اور باطنی سرگرمیاں ہیں وہ سب بلا واسطہ کسی نہ کسی شکل میں اسی جنسی جبلت سے اپنا رشتہ قائم رکھتی ہیں۔ اگر ذوقی نے اپنے کرداروں میں فرائڈ کی سی سوجھ بوجھ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے تو اس کے لیے انھیں اس جبلت کا تجزیہ ضرور کرنا پڑا ہوگا۔ سنیل کمار بھی یہ محسوس کرتا ہے کہ پوری دنیا کے معصوم بچے سائبر انقلاب کی زد میں آچکے ہیں۔ اس کردار کا vision اس اقتباس میں ملاحظہ کیجیے:

> "میں ٹھہر گیا ہوں۔ رک گیا ہوں۔ روی کنجن کا چہرہ جھلملاتا ہے۔ سائبر کرائم کی ہی ایک اور کڑی ہے۔ آن لائن پورنوگرافی۔ دنیا بھر میں 60 ہزار سے بھی زیادہ ایسے سائٹس ہیں جو بچوں کو تباہ کر رہے ہیں۔ جانے انجانے ایسے سائٹس کو کلک کر دیتے ہیں۔ ظاہر ہے ایسے سائٹس بچوں کو Sexual کرائم کی طرف اکساتے ہیں۔" (ص 235)

ایک طرف تو کلچر کا یہ پہلو ہے، دوسری طرف ذوقی نے بڑی چالاکی سے ریفارم ہاؤس میں روی کے ساتھ میری فرنانڈیس کے گھناؤنے کھیل کا ذکر بھی کر دیا ہے۔ غصے میں روی اس کے چہرے پر تھوک دیتا ہے بلکہ روی خود کو میری فرنانڈیس کے پنجے سے آزاد کرانے کے لیے ایک پتھر بھی دے مارتا ہے۔ اس کا انکشاف سنیل کمار رائے کی ٹیم میں شامل جرنلسٹ پر ماکر بندھو کرتا ہے۔ پر ماکر بندھو کو روی سب کچھ بتا دیتا ہے۔ میری فرنانڈیس کی حرکتیں قارئین کو بری لگتی ہیں اور روی سے ایک طرح کی ہمدردی ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ یہ شک ہونے لگتا ہے کہ ممکن ہے اس نے سونالی کے ساتھ کچھ بھی نہ کیا ہو۔

ذوقی کے مکالموں میں برجستگی ہوتی ہے۔ ناول میں مکالمہ ڈرامے سے آیا ہے۔ مکالمے کے لیے زبان آشنا بلکہ اس سے بھی آگے زبان کا رمز آشنا ہونا ضروری ہے۔ زبان مکالمے کو رواں اور مکالمہ ناول کو اثر انگیز بناتا ہے۔ مکالمے کو زبان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ زبان تو ناول میں object of representation کا کام کرتی ہے۔

میخائل ایم باختن نے لکھا ہے:

> To a greater or lesser extent every novel is a dialogised system made up of the images of 'languages' styles and consciousness that are concrete and inseparable from language."
>
> *(Theory of the Novel: Ed. by Michael McKeon, 2000, page: 333)*

ذوقی کے اس ناول کا ایک مکالماتی نظام ہے جو اس کی روح کی ضرورت ہے۔ اب میں عدالت میں ہو رہی بحث کے اس حصے کو پیش کرنا چاہتا ہوں جس میں نکھل اڈوانی نے سونالی سے پوچھ تاچھ کی ہے۔ ذوقی نے دکھایا ہے کہ وہ صرف ایک بار 'جی' کہتی ہے اس کے بعد چپی سادھ لیتی ہے۔ ذوقی نے اس کی خاموشی کو ایک چیختی ہوئی آواز میں بدل دیا ہے۔ جواب میں خالی جگہیں واوین میں قید ہیں۔ ان خالی جگہوں کو تحریر میں ہی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''تمھارے ساتھ بلاتکار ہوا ہے؟''

''جی''

''بلاتکار کے بارے میں جانتی ہو؟'/''—''/ کیسے ہوا تھا بلاتکار؟/''—'' تم

نے بلیو فلم کے بارے میں بتایا۔ دیکھنے کی خواہش ظاہر کی/''— ''تمھیں سورگ کی کنجی مل گئی ہے نا؟ پھر روی نے وہ کیسٹ چلا دیا۔ جو کچھ پردے پر چل رہا تھا وہی کچھ تم رئیل زندگی میں بھی کرتے جا رہے تھے/''—''

سنیل کمار چونکہ اس مقدمے کے ملزم روی کنچن سے ہمدردی رکھتا ہے۔ اس لیے اس کی سائیکی کو پوری طرح سمجھنے کی فکر میں رہتا ہے۔ جس وقت روی پو کے مانوں کے بارے میں بتا رہا ہوتا ہے، سنیل کمار اس سے ریپ والی بات دریافت کرلیتا ہے۔ پھر روی پو کے مان کی خوبیاں بیان کرتا جاتا ہے۔ صرف روی کے فقرے ملاحظہ کیجیے:

''آپ پو کے مان دیکھتے ہیں؟ دیکھیے— دیکھیے— پھر آپ بہادر ہو جائیں گے۔ آپ سب پر حملہ کریں گے۔ ان پو کے مانوں کو دیکھیے۔ ان کا ویٹ اور ہائٹ دیکھیے۔ سب ایک دوسرے پر حملہ کرتے ہیں۔ مجھے ان کے حملے پاگل کر دیتے ہیں۔'' (ص 292)

سنیل کمار کی Sensibility فزوں ہو جاتی ہے۔ اس کے احساس اور وجود میں ایک کپکپی سی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہاں اس کے احساس کی شکل ملاحظہ کیجیے:

''آوازیں چہار طرف سے شب خون مار رہی ہیں۔ آگ، ہوا، پانی، مٹی، آنکھوں کے آگے آہستہ آہستہ اندھیرا چھا رہا ہے۔ ساری چیزیں حرکت کر رہی ہیں۔ میں اڑ رہا ہوں۔ نہیں پو کے مان میں تبدیل ہو رہا ہوں۔ یہی حال روی کا ہے۔ وہ چھوٹا الیش بن گیا ہے۔ جنھیں آبرا، ابرا بھی نہیں ڈابرا۔ یہ بھی نہیں۔ پورا پورا جنگلی پن۔'' (ص 299)

سنیل کمار نے جیسے ناگ پھنی نگل لی ہو۔ شب و روز کی تحقیق اور مشقت کے بعد اب اسے عدالت میں روی کنچن اور سونالی کے مقدمے کا فیصلہ سنانا ہے۔ وہ جذبات سے مغلوب ہے۔ ذوقی نے اس باب کو 'استعفیٰ نامہ' سے موسوم کیا ہے جس کے دو حصے ہیں۔ دوسرا حصہ اضافی اور غیر ضروری ہے۔ اگر وہ غور کریں گے تو یہ بات بالکل واضح ہو جائے گی کہ بات پہلے حصے میں ہی مکمل ہو جاتی ہے۔ ذوقی نے اس حصے میں سنیل کمار کی حسیت میں دنیا اور ہماری زندگی میں تیزی سے آ رہی تبدیلیوں کی کرچیں بھر دی ہیں۔ دکھ اور کرب کا لاوا پھوٹتا دکھائی دیتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے جیسے لاشعور سے ایک دھد کتے ہوئے آگ کے شعلے نے سنیل کمار کو اپنی

چپیٹ میں لے لیا ہے۔ اس حصے میں پورے ناول کا نچوڑ بھی سمٹ آیا ہے۔ چونکہ یہ فیصلہ سنیل کمار سنا رہا ہے اس لیے اس کے نظریات اور فکری میلان کو سمجھنے کے لیے سنائے جانے والے فیصلے سے منتخب اقتباسات کو یہاں پیش کرنا ضروری ہے:

''تو جنٹل مین آپ میری آواز سن رہے ہیں... ہونے اور نہ ہونے کے بیچ یہ دنیا پھنس گئی ہے۔ ہم مارس پر جارہے ہیں اور دوسری طرف موہن جوداڑو کے ٹوٹے حصے کو جوڑنے کے لیے ٹمیاں ڈھونڈی جارہی ہیں۔ ہم ایک بہت بڑے بازار میں الجھ کر کونے بن گئے ہیں۔ ایک بہت بڑا بازار جو ہماری سنسکرتی، ہماری جڑوں سے الگ ہے... بارہ سال کا روی کنچن ریپ کر سکے گا۔ ہاں وہ ریپ کر سکتا ہے۔ اس لیے کہ ہارمونس ڈس بیلنس نے دنیا کے چھوٹی عمر کے کتنے ہی بچوں کو بالغ بنا دیا ہے۔ وہ بڑے بالغ ہیں۔ ہمارے آپ سے زیادہ آگے دیکھنے والے۔''

بچہ ایک بھیانک Reality سے گزر چکا ہے اور دوسری طرف وہ پو کے مان دیکھ رہا ہے۔ ایک دن وہ فینٹاسی اور ریلیٹی کو آپس میں ملا دے گا۔ شاید اسی لیے مجھے روی کے من کی کھوج میں پو کے مان تک جانا پڑا۔ میں گیا اور مجھے دل چسپ تجربے ہوئے۔'' (ص 316-323)

سنیل کمار رائے شش و پنج میں ہے۔ وہ انسانی کمزوری 'جذباتیت' کے حصار میں ہے بلکہ مغلوب ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی جذباتیت منطقی بھی ہے۔ آج وہ اپنا استعفیٰ نامہ بھی ساتھ لے کر آیا ہے کہ اس فیصلے کے بعد سیاسی بازی گر اس کے خلاف تحریک بھی شروع کر سکتے ہیں۔ عدالت میں لوگ ہمہ تن گوش دم سادھے کھڑے ہیں۔ سنیل کمار فیصلہ سناتا ہے:

''میں پورے ہوش وحواس میں فیصلہ سناتا ہوں کہ تعزیرات ہند دفعہ 302 کے تحت میں اس نئی ٹکنالوجی، ملٹی نیشنل کمپنیز، کنزیومر ورلڈ اور گلوبلائزیشن کو سزائے موت کا حکم دیتا ہوں۔ ہینگ ٹل ڈیتھ۔'' (ص 33)

اس ناول کا ایک سیاسی پہلو بھی ہے۔ گاہے گاہے موقع کی مناسبت سے ذوقی نے سیاست کی غلاظت کو بھی کریدنے کی کوشش کی ہے۔ روی جس بچی کا ریپ کرتا ہے وہ جے چنگی رام کی بیٹی ہے۔ جے چنگی آرہ سے دلی کچھ بننے اور کر دکھانے کی غرض سے آتا ہے۔ آرہ میں

اس کی بیوی سُمترا اور ایک بیٹی ہے لیکن دلی میں شوبھا سے دوسری شادی کر لیتا ہے جس سے سونالی پیدا ہوتی ہے۔ دھیرے دھیرے جے چنگی رام سیاست میں آجاتا ہے۔ وہ بھاجپا جوائن کر لیتا ہے۔ پھر وہ دلی کے اشوک نگر کا انچارج بن جاتا ہے۔ بیٹی سونالی کا جب ریپ ہوتا ہے تو شوبھا اور جے چنگی رام کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے:

> ''کہاں جارہے ہو؟''/ ''تھانے''/ پاگل ہو گئے ہو؟/ اس میں پاگل پن کی کیا بات ہے؟/ ہے کیسے نہیں۔ بیٹی کو سارے زمانے میں بدنام کرو گے۔ جے چنگی رام اب دوسری جگہ فون کرتا ہے تو شوبھا بولتی ہے:
>
> ''کہاں فون کر رہے ہو؟/ پارٹی دفتر/ دفتر والوں کو بولو گے کہ بیٹی کی کھراب ہو گئی ہے/ نہیں مشورہ کروں گا/ مشورہ گیا بھاڑ میں۔''

لیکن یہ بات کسی طرح پارٹی کے منتری جی تک پہنچ جاتی ہے۔ منتری جی کا ردعمل یوں سامنے آتا ہے:

> ''معاملہ بارہ سال کے لڑکے کا نہیں، بارہ سال کی لڑکی کا ہے۔ وہ بھی دلت لڑکی کا۔ ایک دلت لڑکی کے ساتھ ہونے والا انیائے پارٹی کبھی بھی برداشت نہیں کرے گی۔ جاؤ ایف آئی آر درج کراؤ۔ پھر ہم دیکھتے ہیں۔'' (ص 174)

دوسرا اقتباس:

> ''آدیش ہے سونالی کو منچ پر لاؤ۔ وہ اپنا دکھڑا روئے گی۔ چلا چلا کر بتائے گی کہ وہ نردوش ہے۔ اس کا دوش کیول یہ ہے کہ وہ دلت ہے۔''

ان اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ آج کے سیاسی بازی گروں کو Issues وضع کرنے میں کس قدر مہارت حاصل ہے۔ ذوقی نے 'پوکے مان' اور انسان کے درمیان ایک طرح کی ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول ایک سوال یہ بھی قائم کرتا ہے کہ کیا آج ہمارے معاشرے میں اور زندگی کے ہر شعبے میں انسانی پوکے مان پیدا نہیں ہو گئے ہیں؟ ہمارے اردگرد جو ہنگامہ آرائی اور ایک طرح انتشار و اضطراب ہے، ناول نگار ان کو اپنی بصیرت کا حصہ بناتا ہے۔

وارث علوی نے بڑی اچھی بات لکھی ہے کہ:

> ''ناول نگار کا الہامی سرچشمہ وہ انسانی تماشہ ہے جو روز اس کے چاروں طرف

کھیلا جاتا ہے، یعنی اس کا سروکار قدروں سے ہوتا ہے۔''

(جدید افسانہ اور اس کے مسائل)

'پو کے مان کی دنیا' کا ایک پہلو اور ہے جس میں سنیل کمار کی بیٹی ریا اور اس کے بوائے فرینڈ کے درمیان مکالمے ہیں۔ کہیں کہیں یہ احساس ہوتا ہے کہ مکالمے کا دامن پھیل گیا ہے اور اس میں بیانیہ سما گیا ہے۔ میں یہ بات فیشن کے طور پر نہیں کہہ رہا ہوں۔ آپ اس کی Close Reading کر کے کم و بیش یہی نتیجہ نکالیں گے جو میں نے اخذ کیا ہے۔ ویلسی جس طرح سے ناول میں اپنے موجودگی کا احساس دلاتا ہے، وہ لائق توجہ ضرور بن گیا ہے۔ وہ ماضی کے اندھیروں سے نکل کر حال کی روشنی میں جینے کا قائل ہے۔ ریا جب روتی ہے تو ویلسی کا ردعمل بڑا دلچسپ نظر آتا ہے۔ دیکھیے یہ حصہ:

''ڈونٹ بی سلی۔ آنسو پونچھو۔''

مجھے دیکھو میرے پاس کوئی پاسٹ نہیں۔ آخری بار گھر سے چلتے ہوئے ایک چھوٹی سی ڈائری بنائی تھی۔ معلوم؟ چلتے وقت ایک چھوٹی سی ندی ملی۔ ایک لمحے کو دل و دماغ میں جنگ ہوئی۔ دل ہار گیا۔ دماغ جیت گیا۔ سر کو جھٹکا۔ ڈائری ندی میں پھینک دی۔ پھر تو ایک body ہے میرے پاس جس میں بہت کچھ عورتوں جیسا ہے۔ مجھے لگا میرے بدن میں، چہرے پر غضب کا سرتال ہے۔ میں نے چھلّے پہنے۔ گودنے گدوائے۔ کبھی کبھی ہونٹ بھی رنگوا لیتا ہوں، تو؟ کس کے کہنے سے یہ سب چھوڑ دوں۔ کیا دنیا میرے کہنے سے میری لیک پر چلے گی۔ نہیں نا؟ تو میں دنیا کے لیے کیوں چلوں۔'' (ص 29-128)

ذوقی نے ویلسی کا کردار بڑی محنتوں سے تراشا ہے۔ وہ سُر تال اور سنگیت کو زندگی سے ہم آمیز کر کے سچائیوں کو بے نقاب بھی کرتا ہے۔ ایسے کردار کو ہمارا معاشرہ از کار رفتہ تصور کرتا ہے۔ ذوقی نے اس کردار کو قیمتی بنا دیا ہے۔ پھر یہ کہ جس طرح کی فلسفہ طرازی وہ کردار کرتا ہے، اس سے اس کے گہرے مشاہدے کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ذوقی نے اس کے لیے ڈکشن بھی خوب صورت اپنایا ہے جس میں اس کے جسم کی طرح لوچ ہے، سنگیت ہے۔ وہ ریا سے کہتا ہے:

''ہلکی ہلکی ہوا۔ نیلے آسمان پر بجھے تارے۔ بدن کو گدگداتی چاندنی کی کرنیں۔ روشنی کے ہالے میں اندھیرے میں پڑا آپ کا جسم اور پراسرار رات۔ پراسرار

رات کا سناٹا۔ ٹھنڈی چاندنی کی بارش اور ان سب سے پھوٹتا سنگیت۔ دنیا بھول جاؤ رہا۔ میں بھول گیا۔ جو سچ ہے وہ نیچر ہے۔ نیچر میں اپنے دکھ ڈال دو۔ نیچر سے بہتر کوئی علاج نہیں۔" (ص 132)

یہاں غور کیجیے کہ فطرت اور انسان کی دل کشی کس طرح خوبصورت اسلوب میں ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ چونکہ ویلسی کے کردار کو محض ایک ذیلی کردار کہہ کر میں آگے گزر جانا نہیں چاہتا اور نہ بہت زیادہ اس کی تشریح اور وضاحت کرنا مناسب سمجھتا ہوں کیوں کہ ذوقی نے اس کردار کے مکالمے میں جان ڈال دی ہے۔ بالکل سبک اور رواں۔ اس لیے میں ایک اقتباس اور پیش کر کے اپنی بات کی توثیق چاہوں گا:

"میوزک کی آتما کو سمجھو۔ تم ابھی بھی بھٹکی ہوئی لہر ہو۔ سیکس ہمارے لیے میوزک کا صرف ایک سر ہے جس میں امنگیں ہیں مگر توازن کے ساتھ۔ آتما کو اس نرک سے مکتی دو یہ تمھیں جلا دے گا۔ پھر تم اوشو کے ہزاروں ماننے والوں کے درمیان کسی آشرم کے ایک کونے میں چلم پیتی ہوئی نظر آؤ گی۔"

(ص 204-203)

ناول نگار نے ایک ایسی بہاؤ والی ندی سامنے رکھ دی ہے جس میں زیر و بم بھی ہے اور موجوں کا ترنم بھی شعور و ادراک کی لہریں بھی ہیں اور فلسفۂ حیات کے رموز بھی۔ ذوقی نے اس ناول میں ہر چھوٹے بڑے کرداروں سے ایک دنیا آباد کی ہے۔

'پوکے مان کی دنیا' آج کے انسانوں اور ان کے اعمال کی لایعنیت کو پیش کرتا ہے۔ اسے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ لایعنیت میں کتنی معنویت ہے اور اس کا انسلاک شعور فن سے کس طرح پیدا ہو جاتا ہے۔ اوہام پرستی نے حقیقت پر فوقیت حاصل کر لی ہے، جس کی تازہ مثال 'پوکے مان کی دنیا' ہے اور جو ہماری نئی نسل کے ذہنوں کو اپنے حصار میں لے چکی ہے۔ ذوقی نے شاید پوکے مان کی دنیا قلب ماہیت کی ہے اور Metamorphosis کے عمل سے نئی نسلیں اس کے اثرات منتقل کر دیے ہیں۔ ساتھ ہی ایسا ممکن اس لیے بھی ہو سکا ہے کہ ذوقی Ilusian of Reality کو سمجھتے ہیں کیوں کہ بغیر اس کے حقیقت کو فکشن نہیں بنایا جا سکتا۔ نئی نسل اگر آلودہ ہو گئی ہے تو اسے منزہ و مصفا کرنے کا کام کون کرے گا، یہ ناول ہم سے یہ سوال بھی کرتا ہے۔ ساتھ ہی ناول کا Thesis یہ بھی ہے کہ زمانہ تیز رفتاری کے ساتھ آگے بڑھتا جا رہا ہے اور ایک

دن ہم سب بھی ماضی کا حصہ بن جائیں گے۔ حال کا ہرایک لمحہ ماضی کی خوراک ہوتا ہے۔ ناول نگار عہد حاضر کی موشگافیوں میں مصروف ہے۔ یہ کام وہی کرسکتا ہے جو تاریخیت کو اپنے خمیر کا حصہ بنانے کا ہنر جانتا ہے۔ شاید اسی تناظر میں لوکاچ نے کہا تھا:

''ناول تاریخی شعور کا سفیر اور تاریخ کو وقف کی ہوئی انسانی تخلیق ہے۔''

'پوکے مان کی دنیا' بھی ہمارے لیے تاریخی شعور کا سفر ہے۔

○

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
0307-2128068 📱
@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

خالد جاوید کا افسانہ

تفریح کی ایک دوپہر

اردو افسانوی ادب کی کہکشاں بنانے والوں میں آجکل جو افسانہ نگار اہم ہیں ان میں انجم عثمانی، ساجد رشید، پیغام آفاقی، غضنفر، ترنم ریاض، ذوقی، احمد صغیر، صغیر رحمانی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ان سے پیشتر لکھنے والوں میں حسین الحق، شوکت حیات، انور قمر، سلام بن رزاق، مظہر الزماں خاں، عبدالصمد، مشتاق احمد نوری، رضوان احمد، علی امام نقوی وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ 80ء کے بعد والی پیڑھی میں ایک نام خالد جاوید کا بھی آتا ہے۔ یوں تو انھوں نے 90ء کے بعد افسانوی ادب کی طرف رخ کیا لیکن ان کی دو ایک کہانیوں سے ہی فکشن کے نقادوں کی نظریں اس طرف متوجہ ہو گئیں۔

سچی بات تو یہی ہے کہ میں خالد جاوید کی کہانیوں کو لائق اعتنا سمجھتا ہی نہیں تھا۔ میں ایسا سمجھنے میں حق بجانب تھا کیوں کہ میں نے ان کی کہانیاں پڑھی نہیں تھیں۔ آپ کو معلوم ہے کہ بغیر پڑھے ہوئے ہم کسی کے حوالے سے کچھ بھی رائے زنی کرنے کے لیے آزاد ہیں۔ میں نے جب ان کی کہانیاں پڑھنا شروع کیں تو جیسے خود کو Trap ہوتا ہوا محسوس کیا بلکہ میں تو کہوں گا خالد جاوید کے پاس Hypnosis ٹائپ کا کوئی عمل ہے جس کے سبب میں اب حصار جاوید میں آچکا ہوں جہاں سے خود کو باہر نکالنا آسان نہیں۔

یہاں ان کی ایک کہانی 'تفریح کی ایک دوپہر' کا جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔ پہلے یہ دو اقتباسات ملاحظہ کر لیں:

> ''دیکھیے جب بھوت کہانی بیان کرے گا تو اس میں بے چینی، جھلاہٹ، کرب اور بے ربطی کے عناصر ناگزیر ہو جائیں گے، کیوں کہ بھوت کا ضمیر ہی ان چیزوں سے تشکیل پاتا ہے۔ اس لیے اس جرم کا احساس مجھے ہے کہ میں لاکھ

شعوری کوشش کرنے پر بھی زندہ اور صحت مند لوگوں کی طرح نہیں لکھ پار رہا ہوں...''

''اس کہانی کی بے ربطی صرف آپ کے لیے ہی بے ربطی ہے کیوں کہ آپ کو کائنات کے بارے میں علم ہی کتنا ہے یا آپ اپنی ٹھوس اور احمقانہ دنیا سے ماورا جانتے ہی کتنا ہیں۔ مجھے کبھی کبھی آپ پر شک آتا ہے کہ آپ کتنے اعتماد کے ساتھ منطقی جواز، علت ومعلول اور لفظ ومعنی وغیرہ کے باہمی رشتوں پر مبنی اپنے سماجی، سیاسی اور مذہبی اخلاق پر فیصلے اور حکم صادر کرتے رہتے ہیں۔''

میرا گوشت چیل کوؤں نے کھایا تھا اور کسی کو پتہ بھی نہ چلا۔ عرصے تک لوگ یہی سمجھتے رہے کہ اُدھر جھاڑیوں میں کوئی جانور سڑ رہا ہے۔ مرتے وقت میں پاک صاف نہیں تھا...

میں بھوت بننے کے بعد تفریح کا اور شائق ہو گیا ہوں قبرستان یا کسی مقبرے سے یا کھنڈر سے چمگادڑ بن کر سیدھا اڑتا ہوں اور کسی سینما گھر کی چھت پر بیٹھ جاتا ہوں۔''

مذکورہ بالا اقتباسات میں کچھ الفاظ ایسے ہیں جنھیں نشانہ زد کرتے ہوئے فنکار کے باطن میں اترنے کی کوشش کی جاسکتی ہے۔ جیسے بے چینی، جھلاہٹ، کرب، بے ربطی وغیرہ۔ پھر یہ لکھنا کہ بھوت کا ضمیر ہی ان چیزوں سے تشکیل پاتا ہے۔ بھوت انسانی شعور پر، اس کے منطقی جواز پر، علت ومعلول اور لفظ ومعنی کے باہمی رشتوں پر طعنہ زنی کرتا ہے۔ یہ رویہ فنکار کی اپنی قلب ماہیت بھی ہوسکتا ہے۔ فنکار جب زندگی اور معاشرے کی بدعنوانیاں، غلاظتوں، اور انتشار ذہنی سے حد درجہ اوب جاتا ہے تو اپنے باطن کے غیر آلودہ فنکار کو کوئی ایسا روپ دے دیتا ہے جس کی طرف ہم آپ متوجہ بھی ہوتے ہیں اور اس کی باتیں بغور سنتے بھی ہیں۔ بھوت جب یہ کہتا ہے کہ آپ کو کائنات کے بارے میں علم ہی کتنا ہے یا یہ کہ آپ اپنی ٹھوس اور احمقانہ دنیا سے ماورا جانتے ہی کتنا ہیں'' تو بے چارے انسان کی فضیلت مآبی کا کھوٹا پھسل کر زمین پر آرہتا ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگ، بھوت کے اس طعنے کو اہمیت نہ دیتے ہوں لیکن بھوت جو ہمارے لیے غیر مرئی ہے، اس کی ایسی باتوں پر یقین کرنا پڑتا ہے۔ خالد جاوید کی جو تخلیقی ساخت اور بیانیہ طرز ہے اس پر بھی بھوت نے یہ خیال ظاہر کیا ہے:

''یہ جو میرا قصہ نویس ہے، کہا جاتا ہے کہ کمبخت کہانی میں فلسفیانہ لاف وگزاف

سے بہت کام لیتا ہے۔ اس لیے آگاہ کردوں کہ جہاں آپ کو اس قسم کی باتیں ملیں تو سمجھ لیجیے گا کہ یہ اسی مردود قصہ نویس کا کام ہے۔ میرا نہیں... یہ بدمذاق قصہ نویس تو اچھی خاصی شگفتہ اور روشن کہانی میں بھی اداسی، مایوسی اور تاریکی وغیرہ کو اس طرح چسپاں کردیتا ہے جس طرح آج کل گھٹیا قسم کے موسیقار پرانی فلموں کے گیتوں کو 'ری مکس' کرکے انھیں 'پوپ' بنادیتے ہیں۔ افسوس میری قسمت میں یہی غبی قصہ نویس لکھا ہوا تھا۔"

(کہانی: تفریح کی ایک دوپہر، ص139)

بھوت نے ساتھ ساتھ چلنے والے فنکار کو مردود اور غبی قصہ نویس کہا ہے۔ یہ بھوت نہیں کہہ رہا ہے بلکہ خود قصہ نویس خالد جاوید خود کو بالواسطہ طور پر Defend کررہے ہیں۔ لیکن یہ انداز کچھ ایسا پیارا اور بر ملا ہے کہ یہ سب کچھ بھوت کے کھاتے میں چلا جاتا ہے۔ یہاں یہ بھی معلوم ہوگیا کہ فلسفیانہ طرز اظہار اور مایوسی، اداسی اور تاریکی سے متعلق جزئیات نگاری خالد جاوید کی کہانیوں کو استحکام بخشتی ہے اور اسی اداسی اور تاریکی سے فرحت وشادمانی اور روشنی کی کرنیں پھوٹتی ہیں۔ انھوں نے اپنے بیانیے کی بنت کچھ اس گہرائی و گیرائی کے ساتھ کی ہے کہ کہانی افقی (Horizontal) کے ساتھ ساتھ عمودی (Vertical) بھی چلتی ہے۔ اس کے پیر سمندر کی تہوں میں تو اُوپری حصہ بلیو وہیل کے بڑے فن (Fin) کی طرح سطح آب سے اوپر ہوتے ہیں اور آس پاس ایک طرح کا فکری تموج ہوتا ہے جس سے باہر آنے کے لیے اچھے غواص کا ہونا ضروری ہے۔

خالد جاوید نے اس کہانی میں کھیل اور تفریح کو اپنے نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور سنیما ہال اور بازار دونوں کے تفریحی پہلو پر روشنی ڈالی ہے— کہانی کبھی سیدھی چلتی ہے کبھی فلش بیک کی طرح چلنے لگتی ہے۔ اس کہانی کا راوی ''میں'' ہے جو اب بھوت بن چکا ہے۔ وہ اپنے ماضی کی یادوں کو کرید کرید کر ہمارے سامنے لاتا ہے۔ 'میں' جب پندرہ سال کا تھا تو اسے پروین نام کی ایک لڑکی ملی تھی۔ اس نے کہا تھا کہ وہ اس کے برابر پڑھے گی لیکن گردش ایام نے انھیں ملنے نہیں دیا۔ آخری بار جب اس نے اس غریب لڑکی کو دیکھا تو اُسے دمّہ ہوچکا تھا، جو اُسے وراثت میں ملا تھا اس کی ماں بھی ہمیشہ اپنے خستہ حال گھر کی چوکھٹ پر بیٹھی کھانستی اور تھوکتی رہتی تھی۔ جب وہ دس برسوں بعد شہر واپس آیا تو اس نے پروین کو کسی کی چوکھٹ پر

کھانستے ہوئے دیکھا۔ سنئے:

''اس کا گول چہرہ اس کی کمزور گردن پر کاغذ کے مکھوٹے کی طرح ہل رہا تھا۔ سامنے پڑے گھورے پر ایک کتے کی لاش سڑ رہی تھی۔ میں نے منہ پر رومال رکھ لیا۔ اس نے مجھے اجنبی نظروں سے دیکھا پھر دوسری طرف منہ کر کے زور زور سے کھانسنے لگی۔ اس کی کھانسی بہت دور تک میرے جوتے کے تلے میں چپک کر ساتھ ساتھ چلتی گئی۔ تب میں نے جوتوں کو کولتار کی جلتی ہوئی سڑک پر زور سے رگڑ دیا۔'' (تفریح کی ایک دوپہر: ص 141)

کھانسی کو Personify کرنا اور اس کا جوتوں کے تلے سے لگ کر چلنا اور پھر آخر کار اس کردار 'میں' کا اس کھانسی کو کولتار کی جلتی ہوئی سڑک پر زور سے رگڑ دینا— کیا ہے؟ کتنے سوالات ذہنوں میں ابھرتے مٹتے ہیں۔ راستہ چلتے چلتے جب کوئی گندی چیز ہمارے پیروں میں لگ جاتی ہے تو ہم اُسے زور زور سے زمین پر رگڑتے ہیں۔ شاید اس کی طرف دیکھتے بھی نہیں کہ کراہیت محسوس ہوگی۔ ماضی کی محبوبہ کا گول چہرہ اس کی کمزور گردن پر کاغذ کے مکھوٹے کی طرح ہل رہا تھا اور سامنے گندگی کے ڈھیر پر کتے کی سڑی ہوئی لاش تھی جسے دیکھ کر کردار 'میں' اپنے منہ پر رومال رکھ لیا تھا— آپ اگر غور کریں تو معلوم یہ ہوگا کہ خالد جاوید کا بیانیہ خودکلامی کی شکل میں تیار ہوتا ہے۔ ژینے (Genette) نے اس نوع کے بیانیے کو Skaz narrative کہا ہے۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ کردار کا اپنی محبوبہ سے نظریں بچا کر نکلنا اور سامنے کتے کی سڑی ہوئی لاش کے سبب منہ پر رومال رکھ لینا یہ ظاہر کرتا ہے کہ انسان بنیادی طور پر خود پرست اور خودغرض واقع ہوا ہے۔ لیکن میں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ خالد جاوید نے انسانی دردمندی کے سبب ہی انسان کے چہرے سے مکھوٹے کو نوچ پھینکنے کے لیے بیڑہ اٹھا رکھا ہے۔ اوپر کے اقتباس میں جو بصیرت اور Insight ہے وہ افسانہ نگار کی نفسیات اور فلسفیانہ اساس کا زائیدہ ہے۔ کوئی بھی وصف تحریر میں یا تقریر میں ازخود پیدا نہیں ہو جاتا ہے، اس کی کوئی نہ کوئی اساس ضرور ہوتی ہے۔ یہی اساس تخلیقی جبلت کو ارتفاع کی منزل تک لے جاتی ہے۔ آیئے دیکھیے کہ بازار اور سنیما کی تفریح اور دونوں کے حدود پر کہانی کار کا کیا ردعمل ہوتا ہے۔ آج ہم دیکھتے ہیں کہ پرانی جگہوں پر بنی ہوئی عمارتیں یا سنیما گھروں کو مسمار کر کے وہاں بڑے بڑے Mall بنائے جا رہے ہیں۔ تماشا اور کھیل کے انہدام سے بازار کا جنم ہوتا ہے لیکن

یہاں جس تفریق کو خالد جاوید نے پیش کیا ہے وہ بصیرت افروزی کا کام کرتی ہے:

> ''بازار ایک عجیب شے ہے۔ وہاں تفریح نہیں، تفریح کا التباس ہے۔ وہ ان بے تکی فلموں سے زیادہ گھٹیا ہے۔ وہ سنیما ہال کے اندھیرے سے زیادہ غیر انسانی ہے۔ اس گاڑھے اندھیرے میں تو سسکیاں ابھرتی تھیں، قہقہے گونجتے تھے۔ مگر بازار میں کسی دکان پر کوئی شخص رومال سے اپنے آنسو پونچھتا نظر نہیں آتا۔ نہ کوئی اس طرح ہنستا ہے کہ پیٹ پھول جائے۔ یہاں ہوشیاری کے علاوہ اور کوئی منظر نہیں۔ یہ اصلی مصنوعی پن ہے اور ہڈیوں تک اتر جانے والی بے رحمی ہے۔ یہاں خرید و فروخت کے واسطے مریضانہ انا اور غرور کے ساتھ نپے تلے انداز کے ساتھ چڑھتے اترتے قدم ہیں۔ ہر انسان امکان اور جذبے سے یکسر خالی، ہڈیوں کے پنجر کی طرح خوفناک ادھر سے اُدھر کڑکڑاتے ہوئے اور بجتے ہوئے۔ ہم بھوتوں کو بھی ان سے شرم نظر آتی ہے۔'' (ص 247)

اس کہانی میں خالد جاوید نے ترقی پذیر شہر کی نقلی تہذیبی و ثقافتی نیرنگیوں کو بے نقاب کرنے کی خلاقانہ کوشش کی ہے۔ کردار کی روح بھوت کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ یہ بھوت کبھی چیل، کبھی بھورے رنگ کا چوہا تو کبھی بلّی کا روپ دھارن کر کے انسانی معاشرے اور اس کی جبلی قوتوں اور ارادوں کا مشاہدہ کرتا رہتا ہے۔ آج کل جو سنیما گھر میں یا ان میں جو فلمیں دکھائی جاتی ہیں ان میں اور باہر کی دنیا میں کچھ فرق نہیں رہ گیا ہے۔ افسانہ نگار کا مشاہدہ ہے کہ:

> ''ان نام نہاد سنیما گھروں میں چلتی ہوئی یہ فلمیں اُس دنیا کو پیش کرتی ہیں جو دنیا سنیما ہال کے باہر ٹہلتی نظر آتی ہے... بلکہ وہ تو آپ کے بیڈروم میں چلی آئی ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ سودا بیچنے والوں کی صدائیں بھی آپ کے گھر میں آ گئی ہیں... کیا آپ اسے تفریح سمجھتے ہیں؟... ذرا فیشن ٹی وی پر دکھائی جانے والی تقریباً عریاں لڑکیوں کے چہرے تو دیکھیے۔ ان سے زیادہ خوش مزاج اور شگفتہ چہرے تو ہم بھوتوں کے ہوتے ہیں...'' (ص 154)

جگہ جگہ خالد جاوید نے کمرشیل پلازہ اور مصنوعی پن کی زندگی پر تیکھا اور بامعنی طنز کیا ہے۔ اس طرح کی تبدیلیوں پر پہلے بھی افسانہ نگاروں نے اپنے ردعمل کا اظہار کیا ہے۔ فنکار بہر حال فنکار ہوتا ہے، وہ تبدیلیوں کو آسانی سے قبول نہیں کر لیتا۔ ہر زمانے کا فنکار اپنی روایات

اور تہذیبی انسلاکات کا پاسدار رہا ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے:

''تم جس علاقے میں بستی کو ڈھونڈ رہے ہو اُسے عرصہ پہلے بلڈوزروں نے چٹیل میدان میں تبدیل کردیا... میں بھی ہفتوں اسی طرح پورے شہر میں دیوانہ وار پاگلوں کی طرح چکر کاٹتا ہوا بار بار اُسی میدان تک پہنچتا تھا، بلڈوزروں نے سب کچھ اجاڑ دیا۔ میری دکان، میرا گھر اور تمام اہل و عیال زندہ درگور ہوگئے۔'' (گھونسلا: شوکت حیات)

'تفریح' کی جہتوں کو اس کہانی میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ سینما کی تفریح، بازار کی تفریح، یہاں تک کہ بیوی سے قربت کی تفریح کو نئے معانی دینے کی کوشش کی گئی ہے:

''سیکس بھی تفریح ہی ہے، جمالیاتی تشدد سے بھری ایک تفریح مگر اس تفریح میں ایک قباحت ہے۔ یہاں بھی اکتا جانے پر اپنی 'واپسی ٹکٹ' کسی کو تھما دینا آسان کام نہیں ہے۔'' (ص156)

'واپسی ٹکٹ' سے جو واقف ہوں گے وہ مذکورہ بالا اقتباس کے مفہوم تک پہنچ سکتے ہیں۔ زندگی کی تہوں اور حقیقتوں تک پہنچنے کے لیے افسانہ نگار ذہنی صعوبتوں سے گزرتا ہے۔ خالد کے یہاں جو سماجی شعور اور Moral values ہیں وہ جگنو کی طرح جگہ جگہ چمک اٹھتے ہیں۔ ذہنی الجھنوں اور گتھیوں کو سلجھانے کے لیے افسانہ نگار خود بھی الجھتا ہے۔ یہ محض Modest art نہیں ہے۔ خالد نے کبھی سرریلسٹ (Surrealist) ہوکر لکھا تو کبھی شعور کی رو سے کام لیا ہے تو کبھی بدایتی (Intiation) کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ کسی کردار کے شعور کے ارتقائی مرحلے میں کوئی شدید واقعہ پیش آجائے اور جو اس کے مستقبل کو متاثر کرتا رہے Intiation کہلاتا ہے۔ پیش نظر افسانہ میں جس بے دردی اور بے رحمی سے کردار 'میں' کو اُس کی بیوی اپنے عاشق کے ساتھ مل کر قتل کرتی ہے، اس سے بھوت بننے کے بعد اس کی روح متاثر رہتی ہے جس کا اظہار وہ بار بار کرتا ہے۔ اس کی بیوی کے شدید رویے کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ بھوت کی تعریف بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ بھوت دراصل وہ ذہن ہے جو دوران موت پاگل ہوگیا ہو۔ موت کی تکلیف کو ہر ذہن برداشت نہیں کرسکتا۔ موت تفریح سے ایک دم خالی ہے۔ موت کی صورت حال پر بھی افسانہ نگار نے روشنی ڈالی ہے۔ راوی کے گھر میں اس کی بیوی کے رشتے کا کوئی بھائی آکر رہنے لگتا ہے۔ جس رات اس کا قتل ہوتا ہے اس رات اس کی بیوی بہت پیار سے اُسے

دودھ کا گلاس پیش کرتی ہے:

''تم نے کھانا نہیں کھایا ہے۔ کمزوری لگ رہی ہوگی، تھوڑا دودھ پی لو... بیوی جب دودھ کا گلاس لے کر آئی تو اس کے ہاتھ میں پنکھا بھی تھا... ہاتھ کا پنکھا ہمیشہ سے عورت اور مرد کے محبت بھرے تعلقات کی علامت رہا ہے۔ مرد کے سفر سے واپس آنے پر، پرانے زمانے کی عورت ایک ہاتھ میں دودھ کا کٹورہ اور دوسرے میں پنکھا لے کر اس کا استقبال کرتی تھی... میری بیوی کے ہاتھ میں جو پنکھا تھا اس میں ایک خوشبودار گھاس بھری ہوئی تھی۔ اس پر جو غلاف چڑھا تھا وہ ریشمی اور رنگین تھا۔ یہ پنکھا 'لوک کلا' کا بہترین نمونہ تھا۔'' (ص160)

یہاں دودھ کا گلاس اور پنکھا دونوں ہماری دیسی تہذیب کو پیش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی راوی نے اس کے بعد بیوی کی بے وفائی کو دکھایا ہے۔ اس کے گھر میں جولڑکا آ کر رہنے لگا تھا، وہ اسی وقت اس کی پیٹھ میں چھرا گھونپ دیتا ہے جس کا ساتھ اس کی بیوی بھی دیتی ہے۔ یہاں اس تشدد کو دیکھیے اور کس طرح پنکھے کو پرتشدد آرٹ کا نمونہ قرار دیا گیا ہے:

''جب چھرے سے وار کیا گیا تھا تو بیوی نے جھپٹ کر پنکھے کی ڈنڈی میرے منہ میں گھسیڑ دی۔ حلق تک میں نے اس ڈنڈی کو محسوس کیا۔ میرے اندر سے خون کی قے باہر آئی جو شاید پنکھے کے شوخ رنگوں والی کشیدہ کاری پر جم کر رہ گئی ہوگی...''

کہیے... اب دیکھا آپ نے لوک کلا کا تشدد؟ یہ زیادہ خطرناک ہوتا ہے کیوں کہ اسے بس ایک غلط زاویے سے موڑ دینے پر ہی وہ تباہ کن بن جاتا ہے... مجھے بے اختیار افسوس ہو رہا ہے کہ میں نے شادی کیوں کی، ایک بندر کیوں نہ پال لیا جو سیکھ جانے کے بعد مجھے پنکھا بھی جھل سکتا تھا۔'' (ص162)

خالد کی کہانیوں میں جو بھی عورت آتی ہے خواہ وہ محبوبہ کی شکل میں ہو یا بیوی کی، اس کی الگ الگ سیرت اور صورت ہوتی ہے ساتھ ہی اس میں کوئی نہ کوئی گندگی، غلاظت، چڑچڑاہٹ یا بے وفائی کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔

یہاں جس عورت کا وجود ابھرتا ہے وہ مرد اساس معاشرے کی نفی کرتا ہے۔ یہاں مرد کسی نہ کسی صورت مجبور محض ہے 'برے موسم میں' اس کی بیوی بھی جگہ جگہ بار بار اپنے شوہر کو طعنے

دیتی رہتی ہے یا اس کے خاندان یا پھر اپنی قسمت کو کوستی رہتی ہے۔ میاں بیوی کے مابین ایک مکالمہ سنیے:

''بیوی نے اس کی طرف تیکھی نظروں سے گھورا
مجھے ان دقیانوسی باتوں کا کوئی علم نہیں نہ میرے گھر میں کسی کے اس قسم کے جاہلانہ خیالات تھے۔''
نہیں دراصل بزرگ اس بیماری کو آسیب سے ملتی جلتی کوئی شے سمجھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ گوشت وغیرہ پکنے سے اس کی شیطانی قوت میں اضافہ ہوجاتا ہے۔''
تم ہی کو روز گوشت چھوڑنے کا شوق ہے۔ مجھے کیا سمجھا رہے ہو'' بیوی بیزار تھی۔'' (کہانی 'برے موسم میں' ص 10:2)

خالد جاوید نے معاشرے میں پھیلی بدعنوانیوں اور انسانی جبلت کے اندھیروں کو انگیز کر کے اپنی تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر پیش کیا ہے۔ ان کی کہانی اعصاب زدہ اور حواس باختہ انسان کی کہانی ہوتی ہے اور اسی لیے کہیں کہیں بے ربطی اور اعصابی تشنج میں ڈوبا ہوا کردار پوری کہانی میں گھومتا پھرتا نظر آتا ہے۔ کردار عورت ہو کہ مرد، ہر ایک اسی کی زد میں ہے۔ یہ کہانی ہمارے ذہن و دل پر خراشیں پیدا کرتی ہے، جیسے کوئی ہمیں گرم ریت پر گھسیٹ رہا ہو۔ یہ جو بھوت بنا ہوا کردار ہے وہ ہمارے معاشرے اور ہمارے اعمال کو بغور دیکھ اور پرکھ رہا ہے۔ خالد جاوید نے اس کہانی کی عورت کو حد درجہ ظالم دکھایا ہے جو شوہر کے قتل کیے جانے کے بعد بھی نیم کے خلالوں کے گچھے اس کی آنکھوں میں دیوانہ وار چبھوتی رہی تھی۔ شاید اسے یہ خدشہ رہا ہو کہ اس کی آنکھیں اس کی حرکتوں کو دیکھ نہ لیں۔ ایسا کرنا کسی بھی قاتل کی حد درجہ باریک نفسیات کو پیش کرتا ہے۔ یہ کردار اگر چاہتا تو بھوت بننے کے بعد اپنی بیوی اور اس کے عاشق سے بدلہ بھی لے سکتا تھا لیکن اس نے ایسا نہیں کیا۔ یہاں افسانہ نگار زندگی کے ایک اہم فلسفے کا ذکر کرتا ہے، بلکہ ایک طرح کا پیغام ہے جو طعنہ کی شکل میں ہے:

''ان سے بدلہ لینے کے بجائے میں نے تفریح کرنا ہی بہتر سمجھا۔ آپ کی کائنات میں انتقام، انصاف، سزا وغیرہ بڑے الفاظ ہیں مگر ہم بھوت انھیں بہت کھلنڈرے انداز میں قبول کرتے ہیں۔ انتقام لینا سوائے وقت کی بربادی کے اور کچھ نہ تھا...
میں مرنے کے بعد پھر اس گھر کی طرف کبھی بھٹکا بھی نہیں جو کبھی میرا ہی تھا اور

جہاں اب دونوں بہت آرام سے رہ رہے ہیں۔" (ص163)

اور بھوت جب یہ کہتا ہے:

"آپ کی دنیا کا آخری خوبصورت منظر وہ تھا، جب کچھ دن پہلے میں نے کوڑھیوں کو رات میں نہاتے دیکھا۔ وہ اپنی خارش کو کم کرنے کے لیے نہا رہے تھے اور خوش ہوکر کوئی گیت بھی گا رہے تھے۔ بس یہی منظر تھا جسے دیکھ کر مجھے زندگی پر رشک آیا اور پھر میں اداس ہوگیا۔" (ص163)

زندگی کے المیہ اور نشاطیہ دونوں پہلوؤں کو کس خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے، آپ محسوس کر سکتے ہیں۔ کوڑھیوں کا بارش میں نہانا اور خوشی کے گیت گانا صحت مند لوگوں کے لیے کس نوع کا تازیانۂ عبرت ہے جو ہزار نعمتوں کے باوجود شہر ملال کے باشندے نظر آتے ہیں۔ دنیا کی بدہیئتی دراصل ہمارے احساس اور ہماری چشم باطن کے سبب ہے۔ جو بھی Monstrosity ہے اسے خوبصورتی میں بدلنا ہمارے بس میں ہے۔ دراصل ہم تضادات ہی میں اسرار حیات سمجھ سکتے ہیں۔ اسی لیے خالد جاوید کی کہانیوں میں مثبت اور منفی رویے آپس میں گتھم گتھا اور Juxtaposed نظر آتے ہیں۔ اسرار حیات اور تضادات زندگی کو خالد جاوید بار بار مختلف روپ میں کبھی بیانیہ کی شکل میں تو کبھی کرداروں کے ذریعہ اپنی کہانیوں میں پیش کرتے ہیں۔ عورت کی بدہیئتی کو اس کہانی میں اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ کوفت سی ہونے لگتی ہے۔ کیا عورت اس قدر ظالم و جابر بھی ہو سکتی ہے؟ لیکن جو فضا بندی کی گئی ہے، اس سے کچھ بھی غیر فطری نہیں لگتا۔ اگر اسے دوسری طرح دیکھا جائے تو تشدد کا رنگ ابھرتا ہے۔ آج ہم جس عہد میں جی رہے ہیں اس میں ہر موڑ پر، ہر شعبۂ حیات میں تشدد نظر آتا ہے۔ گھر میں بھی اور گھر سے باہر بھی۔

خالد جاوید نے تشدد کی بہت سی جہتیں دکھائی ہیں۔ کبھی بیانیہ میں تو کبھی کسی کردار کے مکالمے میں۔ یہ رنگ دیکھیے:

"جب انسان اپنے عقب میں تیز بھاگتی ہوئی روشنیوں کو کچلتا ہے تو یہ تشدد ہے۔ جب انسان اپنے میلے جانگیے کو رگڑ کر صاف کرتا ہے تو یہ تشدد ہے۔ جب انسان آدھی رات میں دور سے آتی ہوئی کسی ننھے بچے کے رونے کی آواز کو نظرانداز کرتا ہے تو یہ تشدد ہے۔" (کہانی، روح میں دانت کا درد، ص89)

"اس لڑکی کی محبت بھی اس کے لیے ایک پیچیدہ تشدد سے کم نہ تھی۔ وہ تو اچھا تھا

کہ وہ خوبصورت نہ تھی ورنہ خوبصوتی بجائے خود ایک تشدد ہے جس طرح اسیری اپنے آپ میں ایک تشدد ہے۔'' (ایضاً، ص80)

خود اس کہانی 'تفریح' کی ایک دو پہر' میں جگہ جگہ تشدد کا رنگ نظر آ جاتا ہے۔ دراصل یہ تشدد اداسی اور اضمحلال سے تعمیر شدہ قوس قزح ہے جو ہمارے باطن کے افق پر ابھرتی ہے۔ اس کہانی کے لب لباب پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے جو خود افسانہ نگار کی اسلوب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''نفرت، جھلاہٹ اور جنگ کا مقابلہ صرف تفریح سے کیا جا سکتا ہے۔'' (ص159)

خالد جاوید کے یہاں جو معنوی لہریں اٹھتی ہیں وہ مرکز جو یعنی Centripetal ہوتی ہیں۔ باہر سے اندر کی طرف کو اور وہ بھی کرکٹ گیند کی طرح Spin کرتی ہوئی۔ یہ معنوی لہریں مرکز کی طرف جاتی ہیں، جہاں یہ معنوی لہریں مرکز سے دور یعنی مرکز گریز ہوتی ہیں یعنی Centrifugal ہوتی ہیں، وہ بے جان سی یا ایسی معنوی لہریں ہوتی ہیں جو صرف نام کو لہریں ہوتی ہیں۔ یہاں جب آپ خالد جاوید کی کہانی میں داخل ہوں گے تو اندر سے باہر آنا مشکل ہوگا کیوں کہ باہر جب تک لہروں کا مہاجال آپ کو اپنے حصار میں لے چکا ہوگا اسی لیے تو انھوں نے خود لکھا بھی ہے کہ ''ہر آرٹ کی طرح فکشن بھی انسان کی مکتی یا نروان کا وسیلہ ہی نہیں، وہ ایک بددعا ہے، ایک بدشگونی اور ایک چیخ بھی ہے۔'' (عرض مصنف: آخری دعوت، 9)

○

پیش خدمت ہے **کتب خانہ** گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 👇
https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share
میر ظہیر عباس روستمانی
📱 0307-2128068
@Stranger

حالی چوں کہ غالب کی زندگی اور اس کے شب و روز کو رقم کر رہے تھے، لہٰذا ان کی زندگی کے اہم واقعات بھی اسی طرح کے ہیں، یعنی خالص علمی اور شاعری سے متعلق۔ مرزا دوسروں کے کلام کی تقریظ بھی لکھا کرتے تھے۔ چوں کہ مرزا کی اپنی ترجیحات بھی تھیں اور وہ کسی کو ناراض کرنا بھی نہیں چاہتے تھے، لہٰذا حالی نے لکھا ہے کہ تقریظ کا بہت سا حصہ تمہید میں، مصنف کی ذات اور اس کے اخلاق یا پھر دوسری لطیف اور پاکیزہ باتوں کے ذکر میں ختم ہو جاتا تھا، اور پھر آخر میں کتاب کے حوالے سے چند جملے لکھ دیا کرتے تھے۔ اس لیے کبھی کبھی احباب مرزا سے اس کی شکایت بھی کیا کرتے تھے۔

(’یادگارِ غالب‘ پر ایک قاری کا نوٹ)

ترقی پسند تحریک کی داغ بیل لندن میں اس وقت ڈالی گئی جب مغرب میں جدیدیت Modernism بھی خوابِ گراں کی شکار ہو چکی تھی۔ مغرب کی ادبی تاریخ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے، جیسا کہ Roger Fowler نے لکھا ہے کہ جدیدیت مغرب میں 1890 کے آس پاس شروع ہوتی ہے اور 1930 تک آتے آتے اس کی فعالیت مسدود ہو جاتی ہے۔ یہ بات غور طلب ہے کہ لندن میں رہتے ہوئے بھی کیا ان نوجوان شائقینِ ادب کو جدیدیت جیسی مستحکم اور بااثر رجحان کی ہوا تک نہیں لگی تھی کہ 1935 میں حد درجہ احساسِ تفاخر کے ساتھ چند دوستوں کے ساتھ مل بیٹھ کر سجاد ظہیر کو Indian Progressive writers' Association کی بنیاد ڈالنے کی ضرورت محسوس ہوئی؟

(ترقی پسند تحریک کی تاریخ اور روشنائی)

Irtisaam

(Literary Articles)

Kausar Mazhari

MAZHAR FOUNDATION INDIA